Lidia Bote

Simbolismul românesc

EDITURA PENTRU LITERATURĂ
București – 1966

LIDIA BOTE • SIMBOLISMUL ROMÂNESC

LIDIA BOTE

SIMBOLISMUL ROMÂNESC



1966
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

CUVÎNT ÎNAINTE

Despre nici un curent literar nu se mai poate vorbi prin generalizări simpliste și vulgarizatoare, preluat sau respins în bloc, desprins mai ales de condițiile obiective care i-au dat naștere, și cu atît mai puțin despre simbolism. Complexitatea problemelor pe care le ridică, aria sa vastă de răspîndire, o anumită timiditate față de unele aspecte spinoase au făcut să nu existe pînă în prezent decît foarte puține încercări de reconsiderare științifică, obiectivă, a acestei direcții literare, care aparține în mod evident istoriei literaturii noastre.

Necesitatea unei astfel de cercetări se dovedește cu atît mai vie, cu cît trecerea în revistă a datelor istorico-literare existente este de multe ori neconcludentă și producătoare de confuzii, cînd atenția nu este îndreptată pe piste de-a dreptul false. În plus, rezultatele obținute pînă în prezent (unele remarcabile) lasă încă un număr de probleme deschise, nerezolvate.

Poate mai mult decît în cazul altor curente literare, asupra simbolismului românesc au stăruit unele neînțelegeri, unele etichetări rigide, prea strîmte. De aceea, pentru corectarea lor este nevoie de parcurgerea sistematică și în adîncime a întregului material, evitînd încadrarea mecanică în formele comode, atît de străină științei literare marxist-leniniste. Rezultatul va fi o imagine mai apropiată de realitatea faptelor, mai completă și mai exactă, mai nuanțată

și deci mai cuprinzătoare, a atît de contradictorului curent literar care a fost simbolismul românesc.

Urmează deci a-l reașeza la capitolul respectiv al istoriei literaturii române, ferindu-ne atît de erori apologetice, cît și dogmatice, printr-o analiză strînsă a cadrului său de apariție și de dezvoltare, dînd o atenție deosebită originilor sale sociale, ideologice și psihologice. Sprijiniți pe aceste rezultate, „filozofia" și estetica simbolistă vor putea fi înțelese și apreciate mai exact; la fel psihologia și temele specifice ale acestui curent. Totul tinde la o încercare de analiză a contribuției poeziei simboliste la dezvoltarea artei românești, prin evidențierea originalității și „măiestriei" sale, fără de care nici o judecată istorico-literară nu poate fi nici întemeiată, nici completă, nici științifică.

Considerînd acest curent ca o unitate contradictorie, cu unele structuri fixe și cu altele supuse devenirii, ceea ce vom urmări în permanență este tabloul de sinteză, și nu sublinierea personalităților. Preocuparea constantă va fi în același timp generalizarea caracterizării și disocierile, precizarea liniilor comune și de particularizare ale simbolismului românesc, supus în permanență analizei dialectice. De aceea ne-am ferit de formulări abstracte, dogmatice, precum și de tendința de a trage concluzii generale dintr-un citat-două, gonind departe de noi acest procedeu profund neștiințific.

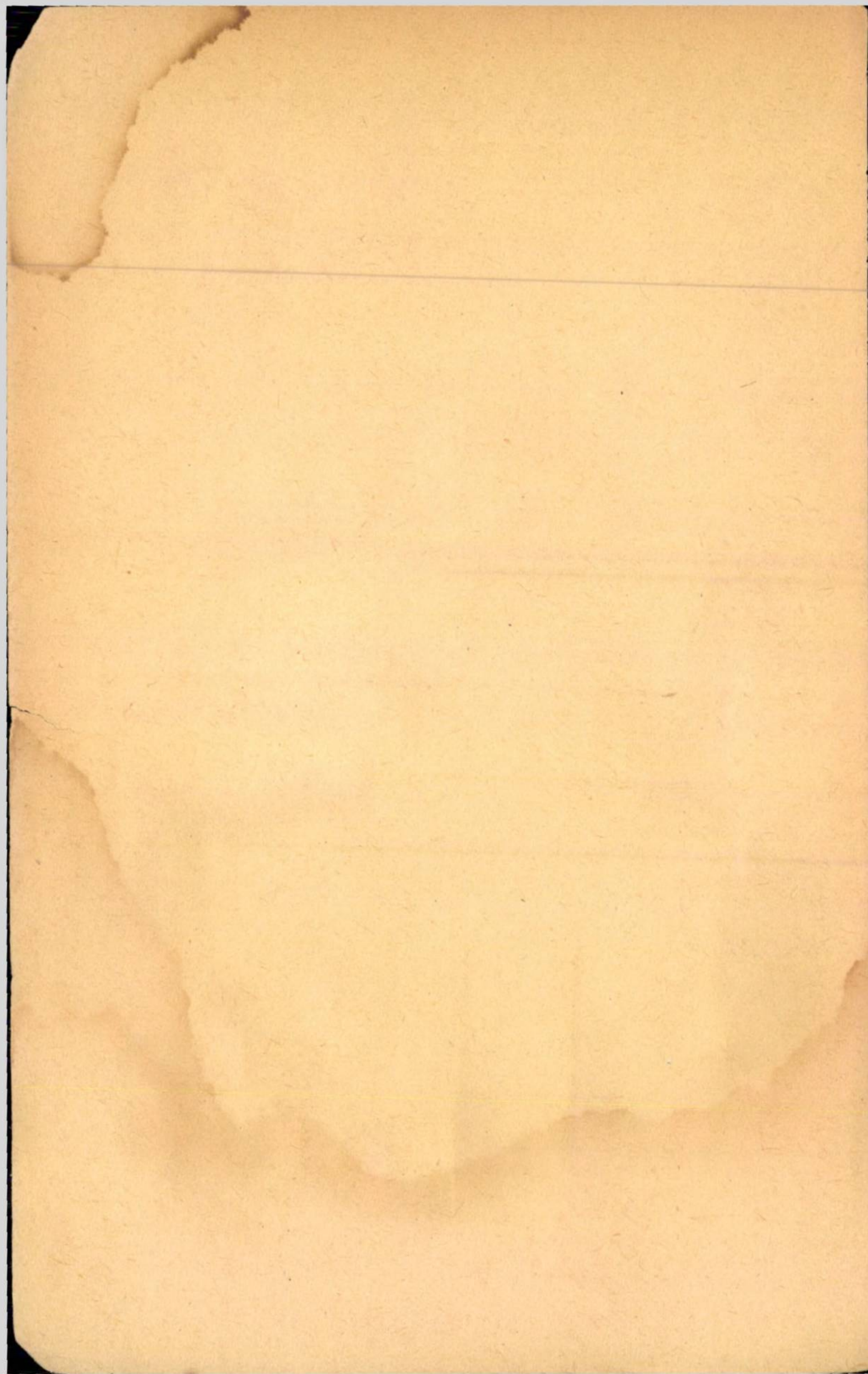
Întîlnind încă lacune, care provin toate din lipsa unor studii complete de bază, critica nouă a simbolismului (de abia la primii săi pași) trebuie să-și orienteze preocupările nu numai în direcția originilor sociale, izvoarelor, psihologiei, temelor, esteticii și ideologiei simboliste. Ea are să-și consacre atenția și asupra realizărilor artistice ale acestui curent, luînd în discuție și probleme de tehnică, de stil, de „măiestrie poetică", domeniu deocamdată încă necercetat, dar nu mai puțin fundamental și necesar clarificării depline și multilaterale a întregii dezbateri.

În sfîrșit, ceea ce se mai așteaptă din partea studiilor consacrate simbolismului este o și mai pronunțată atitudine critică, de valorificare, de separare a poeziei simboliste de nonpoezia care o înconjură. De unde necesitatea de a da mai multe judecăți ferme, de valoare, mai multă apreciere de ordin calitativ, care să nu se rezume numai la cîțiva

poeți și opere simboliste oricum consacrate, ci să meargă în toate sensurile, pe drumuri încă neumblate, lăsate mereu în umbră.

Altfel spus, este de datoria cercetărilor actuale să aducă în raza vizuală, cu îndrăzneală și spirit de inițiativă, și alte materiale și puncte de vedere, așa cum este de așteptat din partea unei critici noi, creatoare și combative, ca a noastră.

L. B.



I. SIMBOLISMUL ŞI CRITICA ROMÂNEASCĂ

Nimic nu dovedeşte mai convingător, mai documentat şi mai amplu necesitatea unui studiu monografic asupra simbolismului românesc decît analiza şi trecerea în revistă a modului în care curentul simbolist s-a reflectat în critica românească, de la primele sale luări de poziţie şi pînă azi.

Metoda ştiinţifică de cercetare a fost de cele mai multe ori ignorată, părăsită, sau înlocuită cu simplul sociologism. Apar puncte de vedere eclectice în aprecierea poeziei „noi", în care cel predominant estetic predomină. Avînd mai multă perspectivă (operele reprezentative ale simbolismului românesc se ivesc după 1908, dată la care critica ştiinţifică socialistă aproape îşi întrerupe activitatea), critica veche a putut ajunge la unele sinteze şi judecăţi de ansamblu, de natură a da şi azi anume orientări şi sugestii. Din păcate, metoda sa antiistorică, mai totdeauna pur impresionistă, o împiedică să aibă o imagine completă şi nuanţată asupra curentului, înţeles adesea unilateral, desprins din condiţiile sale obiective de apariţie şi de marile sale coordonate ideologice.

Urmărind volumele şi mai puţin discuţia programului propriu-zis, estetic, principiile artei simboliste sînt doar rareori analizate şi criticate, deficienţele de ordin principial, teoretic, ale acestor studii fiind evi-

dente. Ce reprezintă simbolismul ca direcţie poetică doar puţini critici se întreabă, problema rezolvîndu-se mai totdeauna prin citarea şi acceptarea referinţelor străine, faţă de care nu se ia nici o poziţie selectivă şi riguroasă.

Subiectivismul impresionist, alte ori obiectivismul, carenţele ideologice, aceasta este în genere imaginea criticii vechi, care dă totuşi dovadă, în cîteva cazuri, de fineţe şi de percepţie estetică remarcabilă. Fruct izolat de tot ce l-a produs, gustat pe unele laturi, imperfect sau rău înţeles pe altele, simbolismul nu-şi găseşte în cadrele criticii vechi nici marele interpret, nici marele spirit monografic şi analitic, interesat să-l studieze pe toate dimensiunile şi în amănunte. De aceea, adevărata definiţie de sinteză, singura care poate aşeza simbolismul în cuprinsul istoriei literaturii române, n-a putut fi încă dată.

Dar poziţiile criticii vechi, pentru a fi bine înţelese, trebuie privite în cadrul istoric în care ele s-au produs. Oricît de limitate ne-ar părea azi luările sale de poziţie, obiectiviste sau impresioniste, nu trebuie uitat faptul că formularea lor se face, mai totdeauna, în opoziţie deschisă cu ideologia tradiţionalistă, sămănătoristă şi puritană, filistină, mic-burgheză, contribuind din acest punct de vedere la lărgirea perspectivei şi la împrospătarea informaţiei literare, dînd un început mai just de orientare.

Astfel, în Ardeal, unde domina ideologia naţionalist-tradiţionalistă, sămănătoristă, profund ostilă oricărei forme de poezie „modernă", chiar şi prezentarea simbolismului ca o curiozitate, dar în termeni moderaţi şi descriptivi, cum face G. Bogdan-Duică, reprezintă un început de lărgire a conştiinţei. El recenzează *Din trîmbiţe de aur* de Al. T. Stamatiad, pentru ca cititorii ziarului *Românul:*

„Să-şi poată face o idee limpede — şi cu vremea, vorbind şi despre alţii, tot mai completă — despre ce este simbolismul românesc"[1].

[1] G. Bogdan-Duică, *Un simbolist, Românul,* II, 93, 27 aprilie (10 mai) 1912.

Pe adevăratul cîmp de luptă, dincoace de munți, în 1907, *Convorbirile literare* reprezentau de mult o formă anchilozată de junimism, impermeabilă literaturii noi, atacată de directorul publicației, S. Mehedinți, cu toate fulgerile. Devenită o revistă mai mult de istorie și filologie, vechile *Convorbiri* întrețineau despre simbolism prejudecățile moraliste curente, într-un limbaj identic cu *Sămănătorul* și *Floarea Darurilor*. Față de acest obscurantism, dizidența lui M. Dragomirescu, singurul critic junimist receptiv la arta „nouă", are sensul său pozitiv, nu lipsit de semnificație.

El scoate revista sa proprie, *Convorbiri critice* (ianuarie 1907), în paginile căreia întîlnim și primele aprecieri critice asupra poeziei simboliste, nici partizan-apologetice, nici detractoare. Considerată în ea însăși, critica lui Mihail Dragomirescu nu este adîncă, sensibilă la nuanțe. Dar ea constituie cea dintîi apreciere a simbolismului, ferită de criteriile naționaliste și tradiționaliste, preocupată efectiv de arta literară.

Formulîndu-și programul, M. Dragomirescu admite simbolismul alături de celelalte curente, în măsura în care el se traduce prin realizări artistice[1]. Acest eclectism, dublat de o liberalizare a inspirației, duce la toleranță față de simbolism, admis (în 1908!) ca reprezentînd „a treia direcție literară" a epocii[2]. Dar cu multe rezerve. Simbolismul nu este „toată arta". El n-a ajuns „prin nici o operă la marea artă"[3]. Adevărul este că M. Dragomirescu, solidar cu întreaga sa generație, a suferit și el cu neplăcere traumatismul noutății poeziei simboliste și de aceea mărturisește cinstit că n-o înțelege prea bine[4]. Criticul dorește numai simboluri clare[5]. Legătura dintre muzica lui Wagner și versul liber i se pare „ciu-

[1] M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, *Convorbiri critice*, I, 1, 1 ianuarie 1907, p. 7; *După un an*, *Idem*, II (1908), p. 2.
[2] *Idem*, *Mișcarea literară în 1908*, *Idem*, II (1908), p. 776.
[3] *Ibidem*, I (1907), p. 153.
[4] *Ibidem*, II (1908), p. 492.
[5] *Ibidem*, I (1907), p. 471; II, (1908), p. 84—85.

dată"[1]. Față de viitorul curentului se arată sceptic. Intimidat de tradiționaliști, M. Dragomirescu scrie și el că simbolismul „trăiește o viață artificială, nu-și trage seva din viața poporului"[2].

Totuși, M. Dragomirescu este primul critic care introduce pe Macedonski în manualul de școală, care ia în serios pe Ion Minulescu, recenzat, și poezie cu poezie și în volum, anexat cu complezență inventarelor „școlii" sale „noi", alături de Cincinat Pavelescu, Al. T. Stamatiad, Donar Munteanu[3]. Criticul își face chiar o mîndrie de a fi „recunoscut și adoptat" pe Ion Minulescu, cînd „toți se scandalizează..."[4]. Poetul în cauză este cel mai însemnat reprezentant al curentului simbolist (afirmația datează din 1908)[5], în care calitate aduce „nu numai o notă nouă, dar și o armonie și o formă nouă"[6]. În analizele propriuzise, făcute după canoanele vechi (fond, formă, limbă), M. Dragomirescu este însă incapabil de sinteză, de formulare a „noutății minulesciene, menținîndu-se în limita generalizărilor didactice, sau a amănuntelor care nu fac imagine. Bacovia este ironizat[7].

Mai receptiv, pe o latură, și în tot cazul mai atent este elevul criticului, Ion Trivale, primul care încearcă o judecată de sinteză a simbolismului românesc, așa cum se prezenta acest curent pînă în 1913. El este cel dintîi dintre criticii vechi care se ocupă cu destulă insistență de „poezia nouă" și ceea ce este și mai remarcabil, cu preocuparea de a-i defini programul și estetica de bază. Nevenind din partea unui simpatizant, observațiile sale sînt cu atît mai notabile, deoarece dau indicații cu privire la

[1] M. Dragomirescu, *op. cit.*, I (1907), p. 236—237.
[2] M. Cruceanu, *Convorbire cu M. Dragomirescu, Rampa*, 77, 22 ianuarie 1912.
[3] M. Dragomirescu, *De la misticism la raționalism*, București, 1924, p. 358—359.
[4] *Ibidem*, p. 405.
[5] *Idem, După un an, Convorbiri critice*, II (1908).
[6] *Idem, De la misticism la raționalism*, p. 405.
[7] *Idem, Convorbiri critice*, I (1907), p. 148, 266, 473; II (1908), p. 122—123, 491—499.

receptarea noilor idei literare în afara cercurilor „moderniste“.

Astfel, Ion Trivale acceptă tendința simbolismului de a face din cititor un „colaborator al poetului“, prin sugestie și transpunere, prin stimularea „intensei activități a spiritului“. „Pătrunderea reciprocă și fuziunea deplină“ între sufletul uman și natură găsește de asemenea înțelegere. Nu mai puțin procedeul simbolizării. „Simbolismul apare — privit sub un anume aspect — ca etapa superioară a artei.“ Dar primejdii grave pîndesc această direcție. Simbolismul are deficiențe și limite organice. „Vagul și neprecizia“ pot duce cînd la amorf și „haos“, cînd la construcție „geometrică“. De unde o dublă primejdie:

„Căzută în partea geometrică, ea devine tehnică goală și rece; dar poezia care se aruncă în haos riscă să degenereze de la misterul care intrigă spiritul și-l îndeamnă la activitate, la golul imens, în care sforțarea exagerată de a înțelege se nimicește prin chiar excesul ei, făcînd loc legănării pasive pe marea scînteierilor bizare“[1].

Formalismul și confuzia ar fi deci cele două mari ratări ale simbolismului, depistate de Ion Trivale încă în faza sa incipientă. Urmărit pe texte, impresia este mai curînd negativă. „Maniera simbolistă“ i se pare „cu mult mai îngrijorătoare“ decît cea eminesciană[2]. Critic tradiționalist, Ion Trivale intră chiar în polemică cu teoreticienii simbolismului, acuzați de „dezrădăcinare“[3]. Se îndoiește că viața noastră ar putea să producă în mod organic o poezie „nouă“[4]. Ceva mai mult, el denunță:

„Caracterul negativ al acestei școli, care înainte de a-și găsi «altare nouă și alți zei», vrea să rupă

[1] Ion Trivale, *Cronici literare*, București, Socec, 1915, p. 192.

[2] *Idem*, *În marginea poeziei simboliste*, *Noua revistă română*, XV, 14, 9 martie 1914, p. 220—221.

[3] *Idem*, *Pentru doi panegeriști ai simbolismului român*, *Noua revistă română*, XV, 12, 23 februarie 1914.

[4] *Idem*, *Cronici literare*, p. 193.

orice legătură cu tradiția, distrugînd toți idolii vechi“[1].

O clipă, simbolismul român îi apare lui Ion Trivale „ca un caz interesant de bovarism literar“:

„Poezia nouă complăcîndu-se în iluzia că este în adevăr simbolistă în felul celui din Apus, ia atitudinile exterioare ale aceleia, fără a se împărtăși din însuși sufletul ei“[2].

Apoi renunță la afirmație, înregistrînd ironic fenomenul că „simbolismul român nu consimte să moară“, ba chiar își „strînge rîndurile“, sub conducerea a doi „maeștri“: Ovid Densusianu și Ion Minulescu. Aceștia trag după sine o întreagă „remorcă simbolistă“.

Poziția lui Ion Trivale este reprezentativă pentru interferența de optică proprie momentului de afirmare al noului curent, acceptat pe plan estetic, lucid față de limite, cu severități față de realizările efective. Cît privește acuzația de „exotism“, identică cu aceea a tradiționaliștilor, ea vine dintr-o lipsă totală de analiză a condițiilor sociale obiective în care simbolismul își are rădăcinile. Această deficiență este de altfel tipică vechii noastre critici în aproape totalitatea sa.

O îndreptare a acestei situații se putea aștepta din partea criticii lui G. Ibrăileanu, de orientare sociologică și materialistă, care înscrie printre metodele sale fundamentale și explicarea scriitorului prin mediul social. Dar așteptările sînt satisfăcute numai în parte. Criticul, care face o dreaptă și foarte necesară distincție între poezia „nouă“ autentică și cea artificială, are însă tendința să explice numai de ce condițiile sociale românești nu puteau să ducă decît la o poezie artificială, de „imitație caricaturală“. Înțelegînd prin „poezie nouă“ aproape totdeauna numai „baudelairismul“ și „artificialismul parizian“, îi era ușor lui G. Ibrăileanu să demonstreze în spațiul

[1] Ion Trivale, *Cronici literare*, p. 207.
[2] *Idem*, *Anul literar 1912*, *Noua revistă română*, XIII, 11, 13 ianuarie 1913, p. 157.

nostru „lipsa extremei artificialităţi, corupţia fină, peisajul antiurban, populaţia colosală pur urbană, urbanismul fără analogie“. De unde concluzia următoare:

„Care e realitatea obiectivă «pariziană», «baudelairiană» de redat la noi? Şi de unde poetul, produs de o astfel de realitate, care să redea realitatea baudelairiană?“[1]

Viciul de bază al simbolismului ar fi deci caracterul său imitativ, lipsa elementelor naţionale. Numai că aşa cum nici în Franţa nu toată poezia nouă este sinonimă cu Baudelaire şi nu-şi trage seva numai din mediul parizian, tot aşa nici la noi „poezia nouă“ nu înseamnă numai pastişă, poză şi artificialitate imitată. Ea se hrăneşte — cum vom vedea — şi dintr-o serie de „realităţi naţionale“, specifice, dintr-un anume mediu social autentic, provincial, proletarizat, mizer, realitate care pare să nu reţină atenţia lui Ibrăileanu, născut şi crescut totuşi în tîrguri moldoveneşti sordide, bacoviene.

Preocupat în mod esenţial de ilustrarea în literatură a unei anume antiteze Moldova — Muntenia, criticul afirmă că „poezia nouă“ este cultivată exclusiv de poeţii munteni, deoarece mediul urban ar fi fost aici mai dezvoltat, mai receptiv imitaţiei străine etc.[2] Totuşi simbolistul Anghel, poet moldovean, nu e mai puţin supus influenţei franceze, şi de altfel problema nici nu se poate pune în termeni de apartenenţă provincială, ci de mediu şi clasă socială, urbanizarea făcînd progrese şi în Moldova. Frecvenţa, statistic vorbind, mai mare dincolo de Milcov a poeţilor „noi“, pretinşi sau adevăraţi, se datoreşte şi influenţei personalităţii lui Macedonski, şi contactelor directe mai numeroase cu Parisul, şi unor factori personali, şi, bineînţeles, unei anumite zone a mediului bucureştean, cu predispoziţii speciale pentru descompunere morală, artificializare şi

[1] G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, ed. M. Ralea, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, II, p. 104.
[2] G. I., Cronica literară: *Poezia nouă, Viaţa românească*, 1920, nr. 6, p. 444.

poză. Sub raport istoric-literar, viziunea poeziei noi ca „intermezzo între epocile poeziei ieşite din realităţile noastre" (mai exact, reacţiunea antieminesciană, antisămănătoristă) este exactă, verificată pe fapte.

Furat de alte preocupări, G. Ibrăileanu n-a trecut la studiul amănunţit al poeziei noi, deşi cazul lui Macedonski îl preocupă, revenind asupra sa în cîteva rînduri, animat de intenţia de a-l înţelege. Totuşi, ceea ce izbeşte pe critic, vorbind despre modernişti în genere, sînt în special notele lor negative: afectarea, poza („se strîmbă")[1], uniformitatea manierei. Criticul nu acceptă nici teza superiorităţii din principiu a poeziei noi faţă de cea veche, numai întrucît este „nouă", denunţînd pe bună dreptate „confuzia între schimbare şi progres"[2]. Faţă de extinderea versului liber, el protestează cu argumente şi azi valabile: diluarea emoţiei, anularea muzicalităţii etc. Acest vers i se pare de cele mai multe ori tot o „poză"[3].

Cu toate acestea, poziţia lui G. Ibrăileanu este departe de a fi principial ostilă şi dogmatică. El se arată mai puţin preocupat de program, cît de valoarea realizării, şi de aceea a şi publicat la *Viaţa românească* „modernişti" ca T. Arghezi, Ion Minulescu, Adrian Maniu etc. De altfel o şi spune:

„Noi nu am luat niciodată poziţie din principiu pentru sau contra poeziei nouă. Noi nu ne-am întrebat dacă e nouă sau veche, ci dacă e bună sau rea. Pe cea bună am lăudat-o în recenzii sau am tipărit-o în revistă, cînd ni s-a făcut onoarea să i se dea această destinaţie."[4]

[1] G. Ibrăileanu, Miscellanea: *Modernism, Viaţa românească*, XIV (1922), 3, p. 462.

[2] G. I., Cronica literară: *Poezia nouă, Viaţa românească*, 1920, nr. 6, p. 441—442, 445.

[3] *Idem, op. cit., Viaţa românească*, XIV (1922), 3, p. 462; Miscellanea: *Iar versul liber, Viaţa românească*, 1926, vol. 67—68, p. 442.

[4] G. I., *op. cit., Viaţa românească*, 1920, nr. 6, p. 441.

Bizuindu-se pe criteriul recunoașterii talentului de orice factură, criticul a putut chiar să scrie: „Cineva poate să fie un poporanist și în același timp simbolist fie în artă, dacă e artist, fie în preferințele sale, dacă e critic"[1].

Așa se explică faptul că N. Davidescu a putut publica în revista ieșeană un lung articol despre estetica simbolistă[2], și tot *Viața românească* a fost aceea care a discutat, cea dintîi, obiectiv și informat, simbolismul prin contribuția Izabelei Sadoveanu-Evan. Articolul său din 1908, este prima încercare (după aceea din 1896 a lui Dragomirescu-Ranu: cronica literară în *Românul*, 23 (iulie) (4 august) 1896 — 16—17 (28—29) august 1896), de prezentare de sinteză a curentului din întreaga noastră presă literară. Într-un stil ponderat, expozitiv, simbolismul este descifrat în linii mari prin reacțiuni ideologice (antipozitiviste), estetice și temperamentale. „Aiurarea" lui Rimbaud din *Sonetul vocalelor* este condamnată. Dar, în total, surprinde lipsa de prejudecată, remarcabilă pentru atmosfera de înverșunare antisimbolistă a epocii, întreținută de tradiționaliști:

„A califica o întreagă mișcare literară ca degenerare e un procedeu mult mai comod decît o metodă inteligentă și dreaptă pentru judecarea evenimentelor și manifestările sociale"[3].

Dar Ibrăileanu s-a apărat totdeauna, și pe bună dreptate, de ipoteza că ar fi făcut parte „din crainicii acestei poezii". „Am avut — și avem — față de ea o atitudine obiectivă, selectivă, cum voiți s-o numiți"[4], într-un cuvînt critică. Poziția este cu atît mai remarcabilă cu cît, pînă la primul război mondial, ea era de fapt aproape singura.

Ce imagine își făcea Ibrăileanu despre poezia pro-

[1] P. Nicanor, Miscellanea: *Iarăși poporanismul*, *Viața românească*, 1911, 12, p. 482.

[2] N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, *Viața românească*, XVIII, 1 ian. 1926, p. 38—58.

[3] Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul*, *Viața românească*, III (1908), p. 387—395.

[4] G. I., *op. cit.*, *Viața românească*, 1920, vol. 50, p. 442.

priu-zis simbolistă, pe care o confundă aproape în întregime cu cea „nouă" (căreia i se dă o lungă definiție) nu ne putem da seama decît dintr-o mențiune fugitivă. În *Correspondances* de Baudelaire, el descoperă:

„Cele două însușiri caracteristice ale acestei școli literare, sentimentul misterului ce se ascunde în dosul fenomenelor și transpoziția senzațiilor sînt stări sufletești care se nasc odată împreună"[1].

Observația este incontestabilă, și ceea ce se poate regreta este numai extrema sa conciziune. Adîncirea analizei sociologice, estetice și critice, pe aceste jaloane, ar fi trebuit să devină o necesitate evidentă, obiectivă pentru critica românească paralelă și posterioară lui Ibrăileanu, numai că drumurile sale se vor orienta în altă direcție.

Momentul critic E. Lovinescu constituie, sub unele aspecte, un serios pas înainte în studiul și definiția simbolismului românesc, dar și cu deficiențe de metodă și de viziune de ansamblu. E. Lovinescu ne-a dat prima schiță istorică a evoluției ideologiei literare a simbolismului și a controverselor pe care le-a produs; primul capitol de sinteză a criticii simboliste și, mai ales, primul studiu critic sistematic de proporții și de finețe al poeziei simboliste românești, contribuții care nu pot fi negate.

De fapt, E. Lovinescu este cel dintîi critic serios al simbolismului românesc, atît al esteticii, cît și al realizărilor sale, autorul primei adevărate priviri de sinteză asupra acestui curent, în care-și găsește chiar afinități de esență: „starea muzicală" a receptării sale critice, tehnica sugerării concluziei, proprie metodei impresioniste, sînt substanțial înrudite cu simbolismul. Sub aceste aspecte, E. Lovinescu este chiar pe punctul să se recunoască drept un adevărat critic „simbolist"[2]. Dar un apologet al acestei formule literare el n-a fost. Cît privește interpretările sale,

[1] G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, *Viața românească*, 1920, p. 50.
[2] E. Lovinescu, *Memorii*, Craiova, Scrisul românesc (1932), vol. II, p. 266—268, 290.

pătrunzătoare sub anume aspecte, ele nu sînt totuși de multe ori întemeiate și nici cuprinzătoare. În plus, ele au anume lacune care provin toate din metoda sa neștiințifică de cercetare.

Astfel, în problema de bază a originilor curentului simbolist, E. Lovinescu nu merge mai departe decît Ibrăileanu, cu care polemizează. Și un critic și celălalt văd simbolismul drept un simplu produs al „imitației", la Lovinescu în baza legii „sincronismului": „Simbolismul românesc este produsul sincronic al unei atitudini literare răspîndite prin contagiune, cum se răspîndesc toate atitudinile și toate școlile literare".

Ca și la Ibrăileanu, influența franceză este socotită factorul determinant:

„Nou prin tendința lui de emancipare a artistului de tiparele formulelor, diferențiat prin adîncirea lirismului, revoluționar în prozodie și în tehnica versului și a limbajului metaforic, consolidat prin participarea la mișcarea celor mai însemnați poeți ai epocii, era fatal ca simbolismul francez să exercite o influență asupra literaturii europene, și cu deosebire asupra literaturii noastre, tot așa după cum o exercitase romantismul la începutul veacului trecut și naturalismul spre sfîrșitul acestui veac..."[1].

Nicăieri, nici cea mai vagă bănuială că simbolismul românesc ar putea avea și altfel de cauze, în primul rînd sociale, și că aceste cauze au putut lucra și în societatea românească, în perioada de apariție a simbolismului. Lipsit astfel de orice impulsiune internă, care să-l particularizeze într-un fel oarecare, era firesc ca simbolismul „românesc", în concepția lui E. Lovinescu, să nu prezinte nici o notă originală, diferențială.

Criticul este, de altfel, autorul teoriei că „simbolismul nu poate face caracterul specific al unei literaturi", sub motiv că această poezie explorează numai subconștientul universal uman. „Prin esență,

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, *Evoluția ideologiei literare*, București, Aurora, 1926, p. 191, 192—193.

simbolismul nu e românesc, ci uman, prin tehnică, el e adevărată producţie de imitaţie franceză“[1]. E. Lovinescu este deci şi el unul din sprijinitorii prejudecăţii că n-a existat şi nici nu poate exista un simbolism românesc, cu toate că, în alt loc, contrazicîndu-se flagrant, va recunoaşte: „Deşi de esenţă adînc umană, chiar simbolismul se poate încorpora în realităţi naţionale“[2], ceea ce, desigur, reprezintă poziţia justă.

Frecvenţa şi modul de tratare al unor teme, pătrunderea unor note ce ţin de un anumit „mediu“, folosirea limbii naţionale sînt cîteva dintre elementele care determină „specificul naţional“ al poeziei şi ele se constată şi în cazul simbolismului. O privire mai atentă a poeziei lui Bacovia, de pildă, i-ar fi dat unele idei precise. Dar aceste probleme n-au reţinut niciodată atenţia lui E. Lovinescu, preocupat totuşi, în principiu, să „disocieze“, în cadrul „sincronicităţilor“ literare fatale, „originalitatea“ literaturii române.

În cazul simbolismului, efortul susţinut şi apreciabil al criticului va tinde la separarea curentului de o serie de noţiuni care, nu numai la noi, îi erau suprapuse în mod abuziv: poezie simbolică, inovaţie, modernism, individualism, idealism (ca notă exclusivă), energetism etc.[3] Toate aceste definiţii îi apar, cu drept cuvînt, prea largi şi nu riguros specifice. Pentru E. Lovinescu, simbolismul „se reduce la un element unic: la expresia unei sensibilităţi muzicale“. În esenţă, el reprezintă:

„Adîncirea lirismului în subconştient, prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc“[4].

Dar dacă citim cu atenţie toate paginile în care

[1] E. Lovinescu, *Critice*, IX, *Poezia nouă*, Bucureşti, Aurora, (1924), p. 25—27.

[2] *Idem*, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Evoluţia criticii literare*, Bucureşti, Aurora, 1926, p. 82.

[3] *Idem*, *Critice*, IX, p. 16, 47, 175; *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 133—134; III, p. 267 etc.

[4] *Ibidem*, p. 17, 46, 76, 147; *Ibidem*, II, p. 261.

criticul dezvoltă această idee, ne dăm seama că la mijloc stăruie un anumit echivoc. Pentru E. Lovinescu „muzicalitate“ înseamnă cînd „sugestie“, în prelungirea lui Verlaine, Mallarmé, Paul Valéry (pe care-i și citează), cînd expresia unui anumit fond sufletesc „muzical“. Planurile, desigur, se presupun în unele cazuri, dar ele sînt distincte. Capacitatea de sugestie a unei poezii este o realitate (și ea nu presupune totdeauna un fond vag, amorf, ci numai muzicalitate exterioară, de o anumită calitate), în timp ce expresia unui conținut sufletesc inefabil este o altă realitate. Conștient de această distincție, criticul precizează:

„Simbolismul este de esență pur muzicală, nu în înțelesul calității muzicale a expresiei, ci sub raportul calității muzicale a stărilor sufletești, primare, vagi, neorganizate, pe care le traduce; e o hipertrofie a lirismului în sensul adîncirii izvoarelor de inspirație dincolo de pragul conștiinței în elementele vieții animale“[1].

Ne aflăm, efectiv, în miezul problemei, mult mai aproape de ea, în orice caz, decît „teoreticianul“ N. Davidescu, ostil definiției[2]. „Muzicalitatea“ constituie, într-adevăr o notă fundamentală, dar ea nu definește întreg conținutul simbolismului. Acesta este mai larg, cu implicații și în domeniul ideologic, al esteticii, psihologiei și cunoașterii, pe care E. Lovinescu nu pare să le ia în considerație. După el, simbolismul n-ar avea nici o „filozofie“, nici o „cugetare complexă“, înțelegînd prin aceste noțiuni numai „atitudine răspicată față de problemele vieții“, „cugetare organizată“, deși acest curent reflectă o anume concepție infuză despre viață, despre existență, și prin urmare o „filozofie“. Faptul acesta rezultă limpede, pe o latură, chiar din tendința simbolismului de a face poezie de „cunoaștere“, așa cum arată însuși E. Lovinescu, în trecere, fără a pune totuși punctele pe i:

[1] E. Lovinescu, *Critice, VII, București*, Aurora, 1927, p. 38.
[2] *Idem, Iarăși „Poezia nouă“, Cuvîntul liber*, 4, 10 februarie 1924, p. 20—21.

„Prin mijlocul, imperfect din cauza limitării lui, al cuvîntului, el vrea să ne dea esenţa lucrurilor, tiparele generale, din care au pornit formele multiple şi diverse, materia inalterabilă şi neindividualizată încă a sufletului uman, aşa că prin această sforţare spre universal, simbolismul păşeşte alături de muzică, limba firească a universului"[1].

Cu ambiţia de a fi exactă şi stringentă, înţelegerea simbolismului de către critic nu este de fapt decît lacunară. Totuşi, tendinţa sa de a da o definiţie cît mai strictă şi mai proprie, în controversă cu dilatarea noţiunii la Ovid Densusianu şi P. Păltănea (vitalism, energetism, urbanism, estetism etc.)[2], este notabilă şi, în limitele constatate, pozitivă.

Trecînd la discuţia propriu-zisă a simbolismului românesc, E. Lovinescu descoperă lumină şi umbre, obţinînd, în genere, pentru perioada respectivă, o justă situare a curentului în cadrul literaturii române contemporane. Criticul care (asemenea lui Ovid Densusianu) ceruse, încă din 1911, „intelectualizarea literaturii noastre" şi combătuse sămănătorismul[3], va admite „dreapta indignare" a simboliştilor de a nu limita inspiraţia numai la „balade", aprobînd în totul reacţiunea anti-„ţărănistă", naţionalistă, în literatură.

După E. Lovinescu, simbolismul are chiar o însemnătate doctrinară mai mare decît sămănătorismul, o viziune mai adecvată despre artă, ceea ce nu este greşit[4]. El înţelege şi tendinţele antieminesciene ale curentului[5] şi, bineînţeles, vocaţia sa imitativă, de „sincronizare", mai puţin accentuată totuşi decît a romantismului, căruia nu i s-a făcut niciodată un cap de acuzaţie, ca simboliştilor, din acest fapt. Se mai arată, cum este şi cazul, că nu poate fi vorba de

[1] E. Lovinescu, *op. cit.*, VII, p. 40.

[2] *Idem, Istoria literaturii române contemporane,* I, p. 133—134, 136—137.

[3] *Idem, Criza actuală a literaturii noastre, Convorbiri literare,* XLV (1911), p. 1408—1409.

[4] *Idem, Istoria literaturii române contemporane,* I, p. 126—128.

[5] *Idem, Critice,* IV, p. 16.

vreo vină principială, hotărîtor fiind numai talentul[1]. Cauzele ostilității antisimboliste sînt dezvăluite cu precizie: tradiționalismul, lipsa de priză ideologică, învinuirea de „decadență“[2]. Ca aport de substanță se recunoaște „meritul de a fi adîncit sufletul omenesc în regiuni neexplorate“, de a fi îmbogățit limba, de a fi făcut versul românesc mai suplu[3]. Din întreaga analiză se desprinde ideea că simbolismul a reprezentat o etapă inevitabilă, necesară, dar repede inactuală, a literaturii noastre, judecată care, în liniile sale mari, se confirmă.

Sînt formulate și o serie de obiecții grave, la fel de întemeiate: lipsa de sinceritate și de „adevăr“ (observate la „Școala d-lui Minulescu“ încă din 1908): „subtilitatea nefolositoare în artă“; spiritul excentric, mistificator, „fumist“[4]; ținuta bombastică și de frondă sistematică, scoborîtă uneori pînă la „notă agresivă și vulgară“[5]; lipsa unei „contribuții apreciabile prin realizare“, constatată în special la literatura *Vieții noi*[6]. Negativă, în fond, este și observația, des subliniată, că simbolismul nu este și nu poate fi o artă „populară“[7]. Imposibilitatea celor mai ambițioși teoreticieni simboliști români de a-și defini esența curentului din care fac parte este subliniată cu ironie. La fel pretențiile exorbitante ale lui N. Davidescu de a fixa începuturile literaturii române o dată cu apariția... simbolismului.

Admis între timp cu gest de toleranță chiar și la Academie[8], împins tot mai mult în sectorul istoriei

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 129, 179, 193.
[2] *Idem, op. cit.*, I, p. 194—195.
[3] *Idem, Critice*, IX, p. 39, 123; *Istoria literaturii române contemporane*, II, p. 81.
[4] *Ibidem*, I, București, Socec, 1909, p. 141, 143.
[5] *Idem, Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 147, 195.
[6] *Idem, op. cit.*, I, p. 138.
[7] *Ibidem*, p. 162; II, p. 213; *Critice*, IV, p. 33.
[8] Ovid Densusianu, *Barbu Delavrancea cu un răspuns de Ion Bianu*, București, 1919, p. 19; Ion Bianu, raport despre *Grădina între Ziduri* de I. Pillat, *Analele Academiei Române*, s. III, XL, 1919—1920, p. 159.

literare, depășit în presă ca preocupare de actualitate, simbolismul nu se va mai bucura la criticii de după E. Lovinescu decît de o atenție întîmplătoare, sporadică, nesistematică. Noua generație de poeți, cu excepția lui Ion Pillat[1], și mai ales de critici, n-au în genere preocupări eseistice, și cu atît mai puțin retrospective. În special aceștia din urmă sînt de fapt numai cronicari literari, comentînd de predilecție cărțile, una cîte una, nu ideile și curentele. Și apoi, pentru a interveni în discuție și a o întreține, trebuia să ai legături ideologice cu mișcarea „modernistă", să te simți un exponent al ei. Această condiție, în afară de N. Davidescu și în parte B. Fundoianu, pentru care poezia simbolistă la noi n-a existat niciodată „decît ca steag și pretext de revoltă"[2], n-o împlinea, în anii de după război, decît F. Aderca. De aceea, el este și singurul critic care militează în această perioadă în favoarea simbolismului, cu unele intervenții ce aduc pentru epoca respectivă un oarecare plus de cunoaștere.

Ferindu-se de exagerările lui N. Davidescu și mai speculativ decît E. Lovinescu, F. Aderca, în polemica dusă de G. Ibrăileanu pe tema „poeziei noi", contribuie la clarificarea conceptului de simbolism, prin cîteva rectificări substanțiale. În dezacord cu toți detractorii (chiar și cu E. Lovinescu), F. Aderca afirmă:

„Credința că poezia simbolistă n-are concepții și sentimente e o gravă eroare sau neștiință. A fost tocmai o reacțiune împotriva parnasienilor seci și formaliști. Mișcarea simbolistă a suferit, dimpotrivă, de un exces de sentiment — Rimbaud!... Verlaine!... Maeterlinck! Laforgue!..."

Simbolismul nu este nici poezia exclusivă a subconștientului, maladivului și a sonorității. Ea are și linie, lumină, culoare:

[1] Ion Pillat, *Portrete lirice, București,* Cugetarea, 1936, p. 85—88; *Simbolismul ca afirmare a spiritului european, R. F.*, IX, 7 iulie 1942, p. 159—181.,

[2] B. Fundoianu, *Priveliști,* București, Cultura națională, 1930, p. 13.

„Simbolismul nu elimină nici vechiul — ba, putem adăuga, fără a fi desminţiţi, că niciodată vizualitatea n-a avut un cîmp atît de vast şi semnificaţia aparenţei n-a fost atît de adîncită, ca din momentul în care s-a decretat cu violenţă divorţul realităţii văzute, de al realităţii create!"

Cu excepţia punctului de plecare, net idealist, al acestui argument, este totuşi neîndoielnic că realitatea nu este abolită în poezia simbolistă, ci numai suferă un proces de simplificare, de esenţializare, de stilizare. De aceea este neîntemeiat a spune, aşa cum susţine Ibrăileanu, că poezia nouă se reduce „mai mult la o poezie de senzaţii". Simbolismul include şi conţinut uman, şi „realism", şi muzicalitate, calitate obţinută în baza distincţiei pe care o cultivă între funcţia noţională şi cea poetică a cuvîntului. Se mai face şi observaţia că poezia simbolistă inspiră într-o largă măsură poezia modernă, fenomen confirmat întru totul de istoria literară:

„Simbolismul nu numai că n-a murit, dar din trunchiul lui extraordinar au răsărit mai multe mlădiţe decît au putut visa vreodată întemeietorii lui revoluţionari, iar coroana acestui copac e de fapt cerul cu miraculoase şi infinitele nuanţe ale poeziei contemporane europene"[1].

Recenzînd, fără excepţie, începînd din 1923, toate volumele poeţilor simbolişti, noi sau reeditaţi, Perpessicius, în ale sale *Menţiuni critice*, evită totuşi a-i subsuma unei categorii generale, extrăgînd din toţi o esenţă comună. Tendinţa sa este chiar aceea de a elimina însemnătatea acestui curent, descoperind în schimb influenţe eminesciene la începuturile mai tuturor poeţilor noi, inclusiv I. Minulescu[2]. Comentînd liric acest poet, pe Stamatiad, pe Bacovia, pe Ştefan Petică, notele lor tipic simboliste nu reţin atenţia criticului şi, în nici un caz, nu li se spune pe nume. În schimb, cercetările sale ulterioare, de isto-

[1] F. Aderca, *Mic tratat de estetică,* Bucureşti, Aurora, 1929, p. 168—169.

[2] Perpessicius, *Menţiuni critice,* Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1928, I, p. 206.

rie literară, consacrate traducerilor din simboliştii francezi[1], lui Ştefan Petică, în lumina cercetării manuscriselor[2], sînt utile studiului monografic al simbolismului românesc.

Concepţia unui simbolism de pură influenţă literară franceză, fără nici o legătură cu societatea noastră, dominantă în critica veche, fie în succesiunea lui Ibrăileanu, fie în aceea a lui E. Lovinescu, se regăseşte şi la Vladimir Streinu, după care poezia lui Bacovia, discutat amănunţit încă din 1922[3], ar fi fost „dezlănţuită" exclusiv prin contactul cu poezia lui Baudelaire. Criticul observă că Bacovia oferă „un obsedant şi neliniştitor document moral"[4]. Dar anume al cărei psihologii, al cărei umanităţi, al cărui tip social nu ni se spune precis, ci numai ni se sugerează. Constructive, utile, sînt cercetările lui Vladimir Streinu despre originea, istoria şi tehnica versului liber românesc[5], fragmente dintr-o vastă şi, după toate indiciile, interesantă monografie, de tipul tezelor de doctorat, destinată să ţină locul consultării directe a bibliografiei franceze corespunzătoare, deosebit de abundente[6].

Reticentă şi destul de tangenţială este şi poziţia lui Şerban Cioculescu, neatras în mod deosebit de subiect, exprimată în cîteva rînduri în legătură cu Bacovia, care apare „în vremea cînd simbolismul era

[1] Perpessicius, *Traducerile din simboliştii francezi*, *Revista Fundaţiilor*, serie nouă, nr. 4, dec. 1945, p. 794—805.

[2] *Idem*, *Menţiuni de istorie literară şi folclor*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 134—148.

[3] V. Streinu, *G. Bacovia*, *Cugetul românesc*, I (1922) p. 208—213.

[4] *Idem*, *Pagini de critică literară*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1938, p. 37, 42.

[5] *Idem*, *Cu privire la versul liber românesc*, *Revista Fundaţiilor*, IV, 9, 1 august 1947, p. 618—619.

[6] *Idem*, *Versul liber*, *Origini*, *Revista Fundaţiilor*, XII, 1 sept. 1945, p. 114—125; 2 oct. 1945, p. 346—355; 4 dec. 1945, p. 817—832; *Cronologia versului liber francez*, 3 martie 1946, p. 589—602; *Versul popular şi versul liber*, XIV, 1 ian. 1947; *Forme prozodice din secolul al XIX-lea*, *Caiete critice*, 1, 1957, p. 191—215 etc.

acaparat de sonoritatea facilă și de strălucirile false ale d-lui Ion Minulescu“, a cărui poezie este „prin excelență debutonată“. Pentru critic, „exotismul, bizareria și perversitatea“ (la care în nici un caz nu se reduce tot simbolismul) ar fi chiar dovezi de „tendință delicventă“. Alături de aceste formule-poantă, cu savoarea lor foiletonistă, analiza tinde să rezolve probleme de substanță. Una dintre ele privește condiția poetului în societatea burgheză:

„Poetul care nu s-a rînduit în societate ca funcționar sau liber-profesionist (negoțul e de la sine exclus!) e condamnat la boemă; respins de societatea încadrată, o expulzează la rîndul lui, dintr-un spirit echitabil de represalii“[1].

Studiul consacrat lui D. Anghel, cercetat monografic, acordă o mențiune substanțială influenței lui Samain[2], precum și simbolismului propriu-zis al poetului.

Redactat într-un stil personal, constituind după E. Lovinescu singura cercetare cu adevărat critică de proporții a simbolismului românesc, depășind uneori prin receptivitate, capacitate analitică, putere de asociație și orientare estetică mai tot ce s-a scris pînă atunci în acest domeniu, este capitolul de istorie literară al lui G. Călinescu. Aparent impresioniste, aceste pagini dense conțin, de fapt, într-un desen propriu și într-o măsură mai mare sau mai mică, toate elementele analizei științifice: încadrarea istorică, originea socială, izvoare, teme, realizări, principii estetice. Studiul se oprește pe momente și nu intră în amănunte. Aspectele pur ideologice nu-l rețin. În esență însă, mai toate notele fundamentale ale curentului sînt indicate cu precizie, începînd cu factorii sociali care-l generează:

„Acest curent s-a ivit la noi în mediile «nesănătoase», fie la socialiști, cu proletari suferind de ftizie, trăind în mahalalele zdrobite de ploi și înecate

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, București, Casa Școalelor, 1942, p. 189, 196, 209.
[2] *Idem, Dimitrie Anghel*, București, Publicom, 1945, p. 58—60.

în gloduri, fie la aristocrații măcar sufletește, cu simțurile delicate, înfiorate de parfumul florilor, de fragilitatea bibelourilor, la oamenii cu «nervi» într-un cuvînt. Așa se explică de ce proletarul Traian Demetrescu se apropia de prețiosul Macedonski."

Pe bună dreptate respinge deci G. Călinescu vechea teză, profund neștiințifică, de origine sămănătoristă (dar reeditată și de moderniști), cu privire la caracterul pur imitativ al curentului, unde se poate observa și un proces de „autohtonizare" (I. Pillat, B. Fundoianu):

„Lucrul era fals, căci unde e posibilă o artă fără legături cu lumea înconjurătoare și cu timpul său?"[1]

De mult timp necesare erau și clarificările principiilor esteticii simboliste, discutate mai totdeauna (cu excepția lui E. Lovinescu) în mod diletant. Ceea ce ambiționează simbolismul este o poezie de „cunoaștere":

„Punctul fundamental al simbolismului (înțeles bine doar de André Gide) era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv și deci relativ ce alcătuia materia obișnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere."[2]

Tendința curentului, sub acest raport, este idealistă, dar simbolul care devine „instrumentul de sugerare a absolutului", în planul imaginii, este în mod inevitabil o reprezentare a concretului. El are deci o structură „realistă", chiar dacă poetul simbolist fuge de descripție. În aceeași măsură, se evită și alegoria, simbolismul oscilînd între cele două metode, pe care caută deopotrivă să le evite. Toate acestea mai mult în principiu, căci în practică „se întîmplă că mai toți simboliștii sînt niște sentimentali care

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 605.
[2] *Ibidem*, p. 609.

aterizează curînd în evocare și confesiune, uitînd mișcarea de transcendere"[1].

Deci poezia simbolistă are și ea un conținut sufletesc, emoțional și afectiv, universul său moral, alături de cel fizic și, bineînțeles, elanurile sale de cunoaștere, prin intuirea corespondențelor între elementele universului. Înțelese, în genere, ca opuse, „sonoritatea exterioară nu împiedică vagul simbolist"[2], simbolismul cultivînd o „muzicalitate" de factură dublă, fără stînjenire reciprocă.

Diferite probleme de estetică și tehnică simbolistă și în special cercetări în legătură cu simbolul și alegoria a întreprins și Tudor Vianu[3], autor și de articole despre poeții simboliști[4]. Meritul său stă în faptul de a fi atras atenția după 23 August asupra necesității cercetării acestui curent și de a-i fi subliniat nu numai limitele, dar și contribuțiile pozitive: „Nu avem încă un studiu complet asupra simbolismului românesc și mi-e teamă că în jurul acestui curent literar stăruie un echivoc. Nu voi tăgădui că printre simboliști au existat poeți care au strîmtat suprafața lor de atingere cu viața și cu societatea și au sărăcit astfel și conținutul și ecoul poeziei. Dar simbolismul a însemnat, din momentul în care, pe la sfîrșitul veacului trecut, Macedonski a introdus noțiunea și cuvîntul în circulația literaturii noastre, un curent inovator, cu consecințe însemnate pentru toată dezvoltarea ulterioară a literaturii. Contribuția simboliștilor la extinderea tematicii și a mijloacelor de expresie ale poeziei a fost destul de mare, încît nu este posibil a înțelege pe vreunul din poeții mai de seamă ai ultimei jumătăți de secol, în frunte cu Tudor Arghezi, fără să nu ținem seama de influența

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 609.

[2] *Ibidem*, p. 613.

[3] Tudor Vianu, *Studii de filozofie și estetică*, București, Casa Școalelor, 1939, p. 113—131; *Simbolul lingvistic, Revista Fundațiilor*, XIV, 6 iunie 1947, p. 6—23; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957.

[4] *Idem, Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946.

simbolistă. Împrejurarea nu poate fi deocamdată decît afirmativă, dar ar putea fi dovedită. Se impun în legătură cu acestea probleme pasionante, vrednice a fi cercetate."[1]

În oarecare măsură, noile studii închinate relativ de puțină vreme simbolismului românesc răspund tocmai acestei chemări. Preluînd tot ce este element pozitiv, științific, din cercetările anterioare, inițiate cu decenii în urmă de primii noștri critici științifici, ele duc în mod firesc mai departe o cercetare care nu-și poate găsi finalitatea decît într-un studiu monografic, de sinteză.

Orientată de o altă metodă de investigații istorico-literară, superioară, marxist-leninistă, critica simbolismului românesc, intrată într-o nouă etapă, se află în situația de a răspunde în mod științific la totalitatea problemelor ridicate de discuția unui curent literar atît de complex și, în fond, încă neexplorat în toate direcțiile și aspectele sale.

După o perioadă destul de lungă de tăcere, de prudență, sau de respingere globală, în spirit dogmatic, semnalul operației de revalorificare l-a dat, în 1956, reeditarea operei lui G. Bacovia, care inspiră cel puțin două notabile studii, semnate de Ov. S. Crohmălniceanu și A. E. Baconski[2]. În special primul se distinge prin ferma sa luare de poziție:

„Cu încăpățînare dogmatică, simboliștii sînt văzuți încă *în totalitatea lor* ca un grup de poeți decadenți, din experiența cărora literatura universală n-ar avea nimic de reținut. Dar imaginea aceasta e de o falsitate absolută."[3]

[1] Ion Minulescu, *Versuri*, București, E.S.P.L.A., 1957 (*Amintire lui Ion Minulescu*), p. 252.

[2] A. E. Baconski, *Bacovia*, *Steaua*, VII, 1, p. 74—92; 2, p. 66—76, 1956.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *G. Bacovia, Poezii*, *Viața românească*, IX, 8 august 1956, p. 130, reprodus ca studiu introductiv la ediția: G. Bacovia, *Scrieri alese*, București, E.P.L., 1961.

Din păcate, acest bun început n-a fost urmat imediat, prin amplificări, aşa cum era de aşteptat, şi spiritul negativist reapare prin două intervenţii, ale lui Zoe Dumitrescu-Buşulenga[1] şi G. C. Nicolescu[2]. Ambii autori refuză simbolismului orice merit. El este respins în totalitatea sa, sub acuzaţia de „reacţionarism" şi „antirealism", fără nici o preocupare de diferenţiere ideologică şi de analiză estetică. Este o rezervă care-şi are explicaţia, într-o oarecare măsură, şi în faptul că negatorii radicali ai simbolismului nu i-au adîncit originile sociale, deşi era singura metodă care ar fi demonstrat şi cauzele, şi necesitatea, şi dimensiunile, şi particularităţile, şi limitele acestui curent, privit în genere pe deasupra. Rupînd cu acest procedeu neştiinţific, cea mai mare parte a criticii actuale a început, din fericire, să consacre simbolismului o atenţie din ce în ce mai metodică, de unde şi rezultatele sale tot mai apreciabile.

Este de remarcat şi faptul că înnodînd firul de începuturile criticii noastre ştiinţifice, pe care o duc mai departe la un alt nivel, nici unul dintre criticii noi nu parafrazează pe Gherea şi nici nu reiau aidoma teoria „proletarului intelectual cult", de altfel nu total satisfăcătoare, la care aproape se renunţă. Originile sociale ale curentului şi concluziile de ordin estetic şi moral sînt descifrate cu un limbaj propriu. Este ceea ce se observă şi la Matei Călinescu, printre ultimii veniţi în dezbatere, autor al unei rapide, dar bune pagini de sinteză despre aceeaşi dificilă problemă a originilor şi elementelor divergente existente în simbolismul românesc, perceptibile chiar în faza sa de început la Ştefan Petică[3]. Atras, se pare, de aceeaşi zonă de istorie literară, Matei Călinescu mai

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Simbolismul, Luceafărul,* 15—16, 1—15 august 1961.

[2] G. C. Nicolescu, *Discuţii în jurul simbolismului, Studii de literatură universală,* II, 1960, p. 259—270.

[3] Matei Călinescu, *Despre poezia lui Ştefan Petică, Luceafărul,* IV, 16, 3 august 1963.

dă și un articol monografic despre Ion Minulescu, util sub diferite aspecte, vădind capacitate de formulare critică și suplețe stilistică[1].

Multă vreme criticii tradiționaliști, sămănătoriști, precum și unii moderniști, după cum știm, au acreditat versiunea că nu există și nici nu poate exista un simbolism „românesc", fiind vorba, după această teorie, exclusiv de o poezie exotică, artificială, de poză și de import. Și împotriva acestei prejudecăți, care neagă posibilitățile de creație originală a poeziei românești, în toate fazele sale, critica actuală reacționează prin contribuții destul de substanțiale, interesante nu numai prin conținut, dar și prin metodă.

Demonstrația de esență și conținut călinescian este refăcută și de către Ov. S. Crohmălniceanu nu numai prin poezia lui Bacovia, cu „un foarte precis colorit local"[2], dar și cu ajutorul lui I. Pillat, care trece și el la o „operă de localizare a temelor simboliste în realitatea autohtonă, la o formulă lirică nouă"[3]. Argumente în acest sens aduc și alți critici, îndeosebi Dumitru Micu[4] și Matei Călinescu[5], arătînd cum, în poezia lui Bacovia, temele simboliste devin organice, autentice. Și în cazul lui Ion Minulescu[6], văzut prin psihologia „miticismului" (punctul de plecare al observației este tot G. Călinescu), se observă un proces de interpretare a „sensibilității meridionale, în variantă românească".

Numai pe aceste baze se putea trece, cu adevărat, pe de o parte, la rezolvarea problemei esențiale a

[1] Matei Călinescu, *Ion Minulescu, poetul, Viața românească*, XVI, nr. 6—7, 1963, p. 234—247; reprodus ca studiu introductiv la ediția: Ion Minulescu, *Versuri*, București, E.P.L., 1964.

[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 137.

[3] *Idem, Ion Pillat, Viața românească*, XV, 9, 1962, p. 118.

[4] Dumitru Micu, *George Bacovia, Contemporanul*, 20, 17 mai 1963.

[5] Matei Călinescu, *George Bacovia, Opere alese, Gazeta literară*, VIII, 33, 34, 10—17 august 1961.

[6] Dumitru Micu, *Ion Minulescu, Contemporanul*, 19, 10 mai 1963.

diferenţierii simbolismului românesc pe plan european, pe de alta, la definirea valorii contribuţiei simboliste în interiorul literaturii române.

Necesitînd explorări în diferite sensuri şi în zone încă de penumbră, concluziile de acest gen nu pot veni decît la capătul unor studii de adevărată sinteză, care, din fericire, au început să apară. Deocamdată, singura contribuţie, întru totul demnă de acest nume, este capitolul despre simbolism, din lucrarea lui D. Micu, consacrată curentelor literare româneşti la începutul secolului al XX-lea, izvorîtă — în parte — şi din preocupări didactice[1]. Dar la un nivel superior, prin documentare, raportări comparatiste la simbolismul francez şi sistematizare a materialului, într-un studiu care reţine, cum e şi firesc (dat fiind economia întregii cercetări), doar momentele importante, fără intrare în detalii. Teza sa fundamentală — aceea a unui „curent ivit în chip normal într-un anumit stadiu evolutiv al poeziei noastre, în împrejurări ce reclamau o înnoire a liniei" — este bine întemeiată şi argumentată. Simbolismul românesc nu reprezintă un fenomen de „mimetism", ci o apariţie necesară, cu aspecte particulare, în condiţii proprii de dezvoltare. De unde o altă concluzie, exactă şi aceasta, că simbolismul românesc „n-a fost o variantă a celui francez", ci „explorează îndeosebi acele straturi ale sensibilităţii pe care le-a trezit cu lira sa fără pereche Eminescu... beneficiind de experienţa macedonskiană, ca şi de cîştigurile ulterioare ale tehnicii poetice". De aceea D. Micu se simte îndreptăţit să afirme că:

[1] D. Micu, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea, 1900—1916, Publicaţii, grupări, curente,* Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 190—306. Aici sînt strînse toate cercetările sale în acest domeniu, publicate anterior în revistele *Contemporanul, Viaţa românească* şi *Scrisul bănăţean,* în cursul anului 1963, toate posterioare articolelor publicate de noi în *Tribuna* (*Puncte de vedere: Simbolismul,* nr. 3, 17 ianuarie 1963; nr. 4, 24 ianuarie 1963, şi *Estetica simbolismului,* nr. 14, 4 aprilie 1963; nr. 15, 11 aprilie 1963; nr. 16, 18 aprilie 1963). În articolele din *Tribuna* s-a încercat o primă valorificare a simbolismului românesc.

„O particularitate a lui, fundamentală, consistă în afirmarea tendinţelor novatoare, fără negarea poeziei precedente".

La antipodul negării totale şi în spiritul adevărului, se face subliniată şi o altă concluzie importantă, anticipată într-un sens de G. Călinescu şi Tudor Vianu, dar afirmată din nou, cu argumente proprii:

„Fără a nega poezia românească premergătoare, simbolismul — cu toate contradicţiile sale — o depăşeşte în anumite privinţe. El creează o nouă tehnică, un stil poetic inedit, dă expresie unei noi sensibilităţi. Tematica poeziei se lărgeşte, pe de o parte, prin anexarea unor aspecte mai puţin explorate ale lumii exterioare (mediul urban, marea etc.), pe de alta, prin incursiuni mai adînci în teritorii sufleteşti, prin fixarea cît mai nuanţată a emoţiei."[1]

Şi într-o direcţie şi în alta sînt încă multe lucruri de spus, de evidenţiat, de interpretat. Dar critica nouă a simbolismului se arată tot mai bine orientată şi documentată, fapt de natură a-i pretinde şi rezolvarea celor mai dificile aspecte ale discuţiei, care trebuie dusă pînă la capăt în toate sensurile.

[1] D. Micu, *op. cit.*, p. 303—304.

II. ÎNCEPUTURILE SIMBOLISMULUI ROMÂNESC

1. ORIGINILE

Cercetările actuale consacrate simbolismului nu pot să nu reţină un fapt caracteristic. Cu puţine excepţii şi în tot cazul sporadic, tangenţial, chiar atunci cînd îşi pune o astfel de problemă (Ibrăileanu), vechea noastră critică trece cu vederea un element esenţial, şi anume: originile curentului simbolist, conţinutul, psihologia şi ideologia sa specifică. Desprins de societatea care i-a dat naştere, simbolismul românesc a reprezentat pentru cei mai mulţi critici anteriori doar un fenomen pur literar, fără izvoare sociale, fără legături cu mediul, simplă problemă estetică, de discutat în chip „autonom“ ca atare.

Această poziţie este de altfel tipică întregii critici şi istorii literare europene idealiste. Ea ignoră sistematic sau trece uşor cu vederea peste faptul atît de important că simbolismul are cauzalitatea sa socială precisă, reprezentînd un fenomen estetic legat de o anume necesitate socială şi morală obiectivă.

În istoriografia literară burgheză străină referitoare la istoricul simbolismului, ceea ce atrage atenţia este unilateralitatea explicaţiilor, pe bază de

exclusivă influenţă literară, precum şi aspectul lor idealist predominant.

Pentru Marcel Raymond, de pildă, simbolismul îşi găseşte principiul într-un „protest împotriva existenţei sociale moderne şi contra unei concepţii pozitive asupra universului“[1]. Atît şi nimic mai mult. Ideea nu este nici dezvoltată, nici documentată, rămînînd o enunţare goală. Ea, de altfel, se şi pierde din vedere, căci simbolismul este prezentat — în continuare — ca „aventură spirituală“ şi experienţă estetică, ale căror izvoare esenţiale rămîn exclusiv cele poetice: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud şi Mallarmé.

Cea mai recentă şi informată sinteză a simbolismului francez, aceea a lui Guy Michaud, se menţine, la fel, la generalităţi. Tendinţele sociale şi politice care se fac simţite în literatura celei de a treia republici se datoresc „agitaţiei politice“, avîntului socialist, scandalurilor financiare, apoi afacerii Dreyfus“. Legăturile dintre „decadenţi“ şi cercurile anarhiste sînt atinse în trecere, fără documentare specială[2].

Studiile româneşti, ne gîndim la cele pe care le-am denumi „apologetice“, dintre care cel mai reprezentativ ne apare *Sufletul nou în poezie* de Ovid Densusianu (1909), se menţin la acelaşi nivel de generalităţi. Simbolismul reprezintă o reacţiune antiparnasiană, a fost influenţat de muzica lui Wagner, Debussy, Cézar Franck, de pictura şi sculptura impresionistă (Monet, Rodin) şi de atmosfera morală a oraşului modern. Peste tot, deci, izvoarele predominante sînt arătate a fi numai cele estetice, literare, cu mici menţiuni sociale tangenţiale. Realităţile sînt însă altele, mult mai profunde şi mai complexe.

Este evident mai întîi faptul că simbolismul se dezvoltă dintr-un nou „*mal du siècle*“, apărut în special în Franţa, în ultimele decenii ale veacului trecut. Făcut din dezamăgire, neîncredere în viitor,

[1] Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corria, 1933, p. 53.

[2] Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 423, 488.

conştiinţă a „învingerii" şi a lipsei de speranţe, nelinişte, nemulţumire confuză şi iritată de prezent, pînă la sufocare, exacerbare a simţurilor şi nevoie de evadare, această stare de spirit depresivă, despre care există numeroase mărturii de epocă[1], creşte pe două realităţi sociale fundamentale: profunda decepţie interioară care a urmat înfrîngerii din 1870, apoi eşecului Comunei, şi repulsia faţă de spiritul filistin al marii burghezii în netă ascensiune în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Un cercetător al simbolismului, participant el însuşi la mişcare, ca Alfred Poizat, a rezumat foarte limpede aceste noi realităţi sufleteşti:

„Toţi scriitorii a căror formaţie intelectuală era anterioară războiului au continuat să scrie în acelaşi fel în care începuseră, Dar pentru noi, conştiinţa noastră nu s-a deschis realităţii decît spre a ne convinge că eram învinşi."

După 1871, Republica franceză: „Ne apărea în proza şi în banalitatea ei de fiecare zi. Succesele ei electorale erau aproape totdeauna îndreptate contra noastră. Ea numea progres înjosirea idealului nostru. Ea purta în sine viciul originar de a se fi născut într-o înfrîngere, de a reprezenta o Franţă umilită şi aproape resemnată. Sigur, conformiştii, cei cu creier de economişti, se puteau acomoda cu o asemenea stare de lucruri, ba chiar îi puteau găsi avantaje."[2]

Cei care trăiesc cu intensitate astfel de reacţiuni sînt, în majoritatea lor, mai ales poeţi de extracţie mic-burgheză, vegetînd în poziţii sociale minore, purtînd în sufletul lor întreaga melancolie a unei vieţi obscure de funcţionari, slujbaşi mărunţi, boemi sau declasaţi[3]. Pentru aceşti neconformişti şi inadaptaţi ai societăţii burgheze, de care se desprind tot mai

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 263—264; P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1925, p. 146; Jacques Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 192, passim.

[2] Alfred Poizat, *Le Symbolisme*, Paris, Bloud et Gay, 1924, p. 145—146. În acelaşi sens, şi D. Micu, *op. cit.*, p. 206—207.

[3] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 264.

mult, refugiul în cafeneaua literară, în poezia de evaziune, în diferite orientări spiritualiste şi ocultiste, unele chiar anarhiste, devine o tendinţă firească, o soluţie de viaţă. În acelaşi timp, un rol important urmează a fi recunoscut şi temperamentului, deci şi unui coeficient individual. Poezia simbolistă îşi trage o parte din sevă şi dintr-o anume structură interioară contemplativă, abulică, indecisă, de o certă complexitate interioară, cu înclinaţii retractile, introvertite şi inhibitorii. Nu trebuie pierdut din vedere, în sfîrşit, şi un alt factor important: toţi aceşti poeţi sînt produsul şi al unei sensibilităţi citadine, „moderne", am spune chiar pariziene, cu un registru propriu de emoţii şi senzaţii, mai fine, mai rafinate, uneori alterate în sensul nevrozei, morbidului şi în genere a spiritului „decadent", cu care totuşi simbolismul nu se confundă, nici în esenţa, nici în totalitatea manifestărilor sale. Schimbînd ce trebuie schimbat, în funcţie de condiţiile noastre istorico-sociale specifice, acelaşi nou „*mal du siècle*" apare şi la noi, iar poeţii români ai epocii, formaţi într-un mediu oarecum asemănător, se vor arăta receptivi în mod firesc la spiritul, temele şi decorurile aceleiaşi poezii — simboliste[1].

Contrar tezelor vechilor săi adversari, naţionalişti, simbolismul nu-şi are punctul de plecare numai într-o simplă imitaţie „exotică". Asemenea oricărui fenomen de suprastructură, el reflectă o anume bază obiectivă, pe care se grefează, într-o măsură variabilă, diferite atitudini mai mult sau mai puţin exterioare, superficiale. Dar este un fapt incontestabil că, în bună parte, apariţia şi receptarea simbolismului a fost cu putinţă pentru că o serie de condiţii interne, româneşti, o făceau necesară, inevitabilă. În măsura în care este creaţie autentică, originală, simbolismul reprezintă produsul unui anumit mediu specific, care trebuie definit şi studiat. De la această premisă de

[1] Observaţii fugitive, însă fine şi exacte, în acelaşi sens, acum în urmă, la N. Manolescu, *George Bacovia, Viaţa românească,* XVIII, 1, ianuarie 1965, p. 115—128.

bază trebuie să plece întreaga analiză a originilor simbolismului.

Curent apărut peste tot în mediu de oraş, „citadin", simbolismul corespunde şi la noi nevoii de expresie în poezie a unui suflet „nou", în tendinţele şi oscilaţiile sale, în aspiraţii şi înfrîngeri, în răbufnirile, întrebările şi rătăcirile sale. El traduce în mod obiectiv întregul zbucium, iluzionism şi evazionism, dar şi aspiraţiile obscure de transformări şi înnoire, proprii unei părţi a intelectualilor care aparţin acestei categorii sociale, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui următor.

Artistul „proletar cult" (după definiţia necorespunzătoare a lui Gherea), cel dintîi creator care se arată atras de poezia nouă, este în realitate micul-burghez, vegetînd la periferia societăţii avute şi a oraşului, ducînd adesea o existenţă de adevărat proletar intelectual. El suferă de mizerie şi insalubritate, de nesiguranţa asigurării existenţei, de tuberculoză. „M-au mîncat fript cafenelele şi mizeria", mărturisea odată despre viaţa sa Ştefan Petică[1], dusă în camere sordide, neîncălzite iarna, cu brumă pe pereţi[2]. Cazul său este tipic pentru o întreagă categorie de „cerşetori literaţi", după expresia lui I. C. Săvescu, lucid definiţi într-o poezie[3]. Este firesc ca într-un astfel de mediu, atît de prielnic descompunerii morale, să se formeze o psihologie specifică, aparte, cu destrămările, melancoliile şi obsesiile sale, cu elanuri şi nevoi fireşti de compensaţie.

Dar în acelaşi timp, în unele psihologii, oraşul nu acţionează numai cu efect demoralizant, depresiv, ci şi solidarizant, energetic. Oraşul sugerează idei, probleme. În mijlocul său, sufletul devine, fie şi intermitent, colectiv. De aici ţîşnesc nu puţine forţe mo-

[1] G. G. Ursu, *Ştefan Petică — contribuţie la reconsiderarea lui, Limbă-literatură*, VI, 1962, p. 230.

[2] Al. T. Stamatiad, *Doi dispăruţi: Iuliu Săvescu — Ştefan Petică*, Bucureşti, 1915, p. 21.

[3] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană, Antologie critică*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1943, p. 179, cf. şi *Poezie, poezie*, p. 173.

rale, creatoare. Sub presiunea sa, însăşi estetica poetului simbolist începe să se schimbe, poezia lui Mihail Săulescu oferind foarte elocvente mărturii de toate aceste deplasări ale conştiinţei.

Cu toate acestea, simbolismul nu poate fi redus numai la un fenomen de proletarizare intelectuală, deşi greutatea specifică a acestui izvor este considerabilă. Dacă este adevărat că Traian Demetrescu, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Mihail Săulescu şi alţii se încadrează, în genere, în formula „artistului proletar cult", alţi poeţi simbolişti români au avut un alt stil de viaţă şi o altă origine socială, începînd cu Macedonski (acesta, ce-i drept, nu integral simbolist), Ovid Densusianu, D. Anghel, Ion Minulescu etc. Aceşti poeţi formează o altă aripă simbolistă, înclinată să privească viaţa dintr-un unghi contemplativ, fără zbucium interior, fără drame. Sinecurişti, rentieri, liberi profesionişti, ei manifestă înclinări estetizante, adesea de delectare gratuită, nu rareori hedonistă. De aceea, ei vor fi receptivi îndeosebi pentru atmosfera de *„fête galante"* şi de loc de periferie, gustînd din simbolism în special decorurile şi atitudinile de rafinament, emotivitatea subţire, uneori, şi cu intermitenţă, chiar exerciţiile formaliste.

Trebuie, de altfel, observat că formula lui Gherea este adecvată numai pentru unele aspecte specifice istoriei literaturii române; în literatura franceză, ea se dovedeşte inoperantă. Aici prea puţini poeţi simbolişti ar putea fi încadraţi ca „artişti proletari culţi". Cei mai mulţi sînt mic-burghezi ca origine socială şi stil de viaţă. Verlaine este fiu de ofiţer, Samain este funcţionar, Mallarmé, profesor de liceu, duce o viaţă de familie sobră, absolut ordonată. Membrii cenaclului său n-au, nici prin origine, nici prin ocupaţii, nimic proletar în ei. Şi cu toate acestea, îndeosebi în faza de pionierat a simbolismului, atît în Franţa, cît mai ales la noi, originea socială a acestor poeţi nu i-a împiedicat să se ridice — în felul lor — împotriva propriei lor clase şi să adopte atitudini de frondă şi de revoltă morală.

Întreaga explicație a contradicțiilor, oscilațiilor și tendințelor divergente, atît de proprii simboliștilor, stă, prin urmare, în psihologia mic-burgheză, dualistă, alternantă, care-i caracterizează. Așa cum a arătat Marx, micul burghez este „contradicția personificată". „Contradicția este baza existenței lui. El e doar contradicție socială pusă în acțiune"[1], fiind categoria socială în care se reflectă, în același timp, tendințele proletariatului și ale marii burghezii capitaliste. Mica burghezie reprezintă „o clasă de tranziție, în sînul căreia se tocesc simultan interesele a două clase"[2]. De aceea, ea poate fi, în același timp, sau prin alternanță, conservatoare și progresistă, reacționară și revoluționară, privind spre trecut și spre viitor[3], reprezentînd o pătură echivocă, nestatornică, nehotărîtă, prin definiție[4].

Această realitate obiectivă, care dă cheia tuturor contrastelor surprinse la mai toți poeții epocii[5], ne lămurește fenomenul, în aparență paradoxal, al coexistenței ideilor progresiste și a atitudinilor evazioniste, estete, nu numai în rîndurile poeților proveniți din această categorie, dar și în interiorul unei singure personalități care va fi și aceea a poetului simbolist. Aici, și nu aiurea este punctul de plecare al tuturor elanurilor sale sociale, urmate de dezerțiuni, și cauza solidarizării sincere cu dezmoșteniții societății, a incapacității de a trece la acțiune, sau de a persevera în ea, șovăiri proprii tuturor simboliștilor de categorie „proletară".

[1] K. Marx, *Mizeria filozofiei*, București, Ed. P.C.R., 1947, p. 22, 183.
[2] *Idem*, *Optsprezece brumar al lui Ludovic Bonaparte*, București, E.P.L.P., 1954, p. 48.
[3] Lenin, *Opere*, București, Ed. P.M.R., 1950, vol. 1, p. 284; vol. 9, p. 203—204.
[4] *Idem*, *Opere*, București, E.S.P.L.P., 1956, vol. 31, p. 16.
[5] Raportări, în spirit idealist, între simbolism și psihosociologia „păturii de mijloc" face — pare-se primul — în plină perioadă simbolistă Constantin Damianovici în *Arta și Literatura*, București, 1914, p. 94—95 (*Literatura noastră și clasele sociale*). Autorul aparține grupului *Vieții noi* și reia teoriile lui Ovid Densusianu despre „poezia orașelor".

Deosebit de izbitoare în această privință este tendința acestui mic-burghez-sensibil, sincer revoltat de nedreptate, de a se despărți de societatea banului, dominată de marea burghezie capitalistă și în același timp a nu găsi căile răsturnării sale; a-și consuma indignarea într-un dezacord abstract, ineficient și totuși de o autentică trăire morală.

Repulsia față de acest mediu, întîlnită destul de frecvent în poezia noastră simbolistă, și care determină pe poet să se considere o victimă, un „paria", un izolat, un excomunicat moral, constituie, prin urmare, mai puțin o poză, așa cum afirmau detractorii[1], cît o realitate obiectivă. Simbolistul, de tip mărturisit refractar, nu aderă la orînduirea socială burgheză. El se află într-un permanent dezacord moral față de ea; inadaptarea sa este evidentă și dureroasă. Traian Demetrescu este, poate, cel dintîi care intuiește întreaga esență a acestei drame sociale:

„Dar pentru aceste variate dispozițiuni sufletești ale noastre, cum ar fi: melancolia, scepticismul, mizantropia, pesimismul, stări psihologice caracteristice... nu este întrucîtva responsabil și mediul social? Pun această întrebare acelora care ne învinuiesc pe noi, tinerii de melancolie și scepticism, cînd poate aceste morbide dispozițiuni sînt efectul indiferenței, răutății și egoismului lor față de talentul, cultura și munca noastră."[2]

Expresia cea mai caracteristică și în același timp cea mai artistică a inadaptării la mediul burghez, ridicată pînă la intensitatea unei adevărate crize morale de disperare, nefiind întrevăzută multă vreme nici o posibilitate de ieșire, este fără îndoială poezia lui Bacovia. În opera sa, decorul, oamenii, lucrurile au culoarea cenușie a plumbului, fiindcă peste tot domină tristețea, apăsarea, dezgustul refulat, fie pen-

[1] Gheorghe Savul, *Despre micul curent literar decadent de la noi și îndeosebi despre poezia d-lui Ioan Minulescu* (Iași, 1913), p. 19; Ilarie Chendi, *Schițe de critică literară*, București, Cultura Națională, 1924, p. 140.

[2] Traian Demetrescu, *Opere alese*, ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1951, p. 106.

tru o lume stăpînită de forțe obscure, implacabile, covîrșitoare, fie pentru un mediu fizic care transmite în suflet oboseală, descompunere, conștiința mizeriei iremediabile sau nostalgia dureroasă a evadării.

Fără a fi cîtuși de puțin un rural inadaptabil, de tip sămănătorist, poetul simbolist citadin, atît proletar cît și estet, suferă și el în mod sincer de trivialitatea orașului burghez. Aici, toate „idealurile" se destramă, lupta pentru existență este cruntă, platitudinea filistină întîlnită la tot pasul:

„În capitală — scria Ștefan Petică — nu se visează. Viața e aici prea aspră și realitatea prea neîndestulătoare pentru a lăsa timp regretelor."[1]

Ce poate fi mai firesc decît o senzație de sufocare, pe care unii o resimt, precum D. Anghel, și din cauza izolării de natură:

„Sînt mulți care au uitat de natură în Bucureștiul nostru"[2].

În alt loc, același scriitor detestă:

„Toată natura meschină și anemică ce o închide un oraș"[3]

Într-un astfel de mediu, unde nu se pot grupa nici profesional, social, și nici solidariza în jurul unui ideal puternic, toți acești intelectuali, în bună parte proletarizați, duc o existență în derută, nefericită și revoltată, în forme sufletești sterile. Ștefan Petică i-a cunoscut bine:

„Este o generație de avocați fără cauze, profesori fără catedre, funcționari fără slujbe, ziariști fără redacție. Acești oameni, care formează pleava orașelor și fala intelectualilor, trăiesc o viață deosebită, fără legături cu poporul și fără puterea de a se ridica la un ideal mai măreț decît poporul. Ei sînt triștii nostalgici care s-au oprit la jumătate de cale, au plîns, s-au zbuciumat și au blestemat, dar au

[1] Ștefan Petică, *Opere*. ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 300.
[2] D. Anghel, *Opere complete*, Proză, București, Cartea românească, 1924, p. 35.
[3] *Idem, Povestea celor necăjiți, Fantezii și portrete*, București, f. a., p. 123.

plîns în zadar, s-au zbuciumat fără să cunoască pricina şi au blestemat fără să ştie pe cine. Suferinţa lor a fost suferinţă stearpă."[1]

În aceste medii va înflori, prin urmare, în chip firesc, o stare de permanentă insatisfacţie, de nemulţumire, de dezgust de viaţă, de revoltă imprecisă şi abstractă, care uneori ia calea anarhismului sufletesc, alteori pe aceea a evaziunii şi a întoarcerii spatelui realităţii, declarată trivială, înjositoare, urîtă:

„Viaţa noastră e mizeră şi cenuşie... Veacul nostru practic i-a îmbrăcat pe toţi laolaltă cu aceleaşi haine fără strălucire."[2]

În provincie mai ales, mediul prezintă toate caracterele insalubrităţii fizice şi morale. Zona din care au ieşit destui simbolişti este aceea a periferiei sordide, aşa cum arătau în trecut mahalalele tîrgurilor noastre, cu cocioabe igrasioase, cu bălţi şi noroaie, pline de murdărie, promiscuitate şi mizerie. Un astfel de cadru striveşte, exasperează, mutilează iremediabil sufletul. El va aluneca în disperare mută, în dezgustul iremediabil, pe care ţi-l dă existenţa fără orizont, sortită destrămării. Multe din melancoliile, langorile simboliste de aici îşi vor lua zborul. Poetul suferă intens, avînd, cum mărturiseşte Bacovia, o „gingaşă simţire faţă de mediul prozaic"[3]. El este prizonierul epocii şi al societăţii sale, trăind „în vremea aceasta, cînd poezia decadentă şi simbolistă cere tot mai mult material"[4]. Cum ar putea fi ea bine înţeleasă făcînd abstracţie de această împrejurare esenţială?

Mai există şi o altă cauză socială a marasmului simbolist la aceşti poeţi uşor predispuşi spre decepţie, individualism şi izolare. În perioadele „interrevoluţionare", după expresia lui Lenin, înfrîngerea vremelnică a forţelor revoluţionare atrage după sine,

[1] Ştefan Petică, *op. cit.*, 437—438.
[2] D. Anghel, *op. cit.*, p. 96.
[3] G. Bacovia, *Opere*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1944, p. 209.
[4] *Idem, op. cit.*, p. 244.

în conştiinţele încă neconsolidate şi mai ales în cele vag simpatizante (cum este şi cazul multor intelectuali care vor scrie poezie simbolistă), un val de descurajare, de tristeţe, de melancolie, de refugii artificiale. Aceasta a fost situaţia în Rusia după înfrîngerea revoluţiei din 1905, aceeaşi a fost şi la noi, după trădarea „generoşilor" socialişti, care trec la liberali în 1899, depresiune resimţită şi după înăbuşirea răscoalei ţărăneşti din 1907[1].

În cîteva cazuri, faptul se datoreşte şi unei decepţii personale precise. Mai mulţi poeţi simbolişti au avut în tinereţe tangenţe serioase cu mişcarea socialistă şi au frecventat cluburile muncitoreşti. D. Anghel îşi aminteşte cum o „serie de tineri, odrasle ale micii burghezii", atrase de socialism „veneau cu inima deschisă şi plină de umanitarism duios să ia parte la aceste întruniri"[2]. Se produce însă trădarea lui I. Nădejde şi Gh. Morţun, şi aceşti tineri se văd dintr-o dată lipsiţi de suportul moral şi ideologic de care aveau nevoie şi în care îşi puseseră speranţele:

„Tineri în mişcarea socialistă şi în redacţie, noi nu eram prea mult iniţiaţi în tainele partidului, dar presimţeam că pe altarul unde se adunase atîtea jertfe pentru a întreţine entuziasmul necesar luptei se stingeau ultimii cărbuni"[3].

Această derută interioară este resimţită în mod dureros, aproape dramatic, în special de către poeţii legaţi, chiar şi efemer, de mişcarea socialistă. Atunci ei cunosc ceea ce Ştefan Petică va numi *Moartea visurilor*. Mărturisirea sa este tipică, exprimînd un adevărat moment crucial, a cărui unică soluţie devine poezia:

„Am scris aceste poeme într-o vreme de zbuciumare tăcută şi de deznădejde tragică. Era vremea cînd se sfărîmau idealurile cu pornirea furioasă cu care trebuie să se fi dărîmat odinioară idolii de pe

[1] D. Micu, *op. cit.*, p. 270.
[2] D. Anghel, *Fantome*, Bucureşti, Minerva, 1911, p. 73.
[3] C. Demetrescu, *Un nume fatal*, *Freamătul*, II, 1—3 ianuarie — martie 1912, p. 22.

altarele lor de marmoră albă. Conștiința obștească pălea; omul privea încruntat și trist. Cînd conștiința supremă se stinge, se face noapte în suflete. Și soarele sta gata să apună. Razele sale din urmă întindeau pe cerul, odată limpede, o mantie de purpură și aur. Mulţimea privea înfiorată, căci apropierea întunericului este întotdeauna înfiorătoare. Pe buzele sale vinete, rugile triste erau șoptite cu teamă, ca într-o biserică veche. Eu nu am fost decît un glas din mulţime.[1]"

Aceeași deziluzie exprimă și D. Anghel:

„Visurile pe care le-am visat și am încercat să le încheg va trebui să renunț la ele, căci nu poţi visa de două ori același lucru, precum nu te poţi scălda de două ori în același fluviu, cum spune un vechi adagiu"[2].

Descrierea întregului proces ne este dată în *Povestea unui mușuroi*, evocare onestă și lucidă a fazelor unei puternice crize morale, adîncită ulterior prin comparaţii umilitoare:

> *Contemporan mi-era-n* Contemporanul,
> *V. Gh. Morțun cu-a lui poeme-n proză —*
> *El e ministru azi, și eu sărmanul,*
> *Aştept zadarnic o metamorfoză*[3].

De aceea ea va fi urmată, în mod inevitabil, de o ariditate interioară specifică, alcătuită din scepticism, neliniște și nostalgie nefinalizată. Lipsa legăturilor acestor poeţi cu masele muncitorești, de unde ar fi putut sorbi energie morală, dobîndi orientări și certitudini, explică și ea, într-o măsură, criza morală care-i caracterizează după trădarea „generoșilor".

În aceste cadre sociale, toate tendințele psihologice și morale care-și fac în mod inevitabil apariția

[1] Ştefan Petică, *Fecioara în alb*, Bucureşti, 1902, p. 40.
[2] D. Anghel, *Poezii și proză*, ed. Mihail Dragomirescu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 292
[3] D. Anghel şi Şt. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, Bucureşti, Minerva, 1908, vol. I, p. 83.

încep să sufere un proces de amplificare, nuanţare şi transfigurare literară, sub influenţa unor întregi serii de factori cu rezonanţă individuală, lucrînd în genere grupat, şi deci anevoie de desfăcut din unitatea lor organică. În consecinţă, va trebui să luăm în consideraţie, la tot pasul, şi anume reacţiuni pur temperamentale, precum şi un coeficient destul de însemnat de influenţe literare, ţinînd de contagiune şi chiar de „modă". Se înţelege atunci că studiul simbolismului românesc, odată definită structura sa socială de bază, trebuie să apese tot mai mult pe factorii psihologici şi literari, cercetarea transpunînd coordonatele fundamentale într-un nou registru, amplificat prin materiale noi şi analize tot mai nuanţate.

Astfel, psihologia inadaptării, cu toate urmările sale de ordin moral, consecinţă directă a acestei lipse de aderenţă la mentalitatea şi stilul burghez de viaţă, devine o realitate morală tot mai des întîlnită în poezia simbolistă. Intelectualitatea mic-burgheză declasată, din rîndurile căreia provin mulţi poeţi simbolişti, prizonieră a propriei sale condiţii pasive, neîntrezărind nici o perspectivă, va cultiva în mod firesc refugiul în singurătate, sentimentul izolării, interiorizarea individualistă a conştiinţei. „Solitarismul" acesta, de care vorbea şi Gherea[1], trebuie înţeles, prin urmare, ca o relaţie de la efect la cauză. Unei structuri morale sensibile, înclinată spre iluzii şi romantisme tinereşti, cu elanuri de generozitate şi de mari idealuri, mediul filistin burghez nu-i putea oferi nici o satisfacţie. Şi cum aceşti poeţi n-aveau fire de luptători, reacţiunea tipică devine aceea de introvertire, de însingurare, de izolare. Cum aminteam, este o atitudine cunoscută în Franţa sub numele de „*le mal de fin du siècle*"[2], comună şi la noi întregii generaţii posteminesciene, şi simboliştii

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed. Horia Bratu, Bucureşti, E.S.P.L.A., I, p. 269.
[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 263.

români pătrund inevitabil în acelaşi con de penumbră, evocat de Vlahuţă:

Lumea ce-ai fost visat-o neaflînd-o nicăierea,
Cată-ţi în tine însuţi liniştea şi fericirea...

A ridica bariere între ei şi acest mediu devine, în special la simbolişti, un adevărat stil de existenţă, fiindcă aceşti poeţi trăiesc cu mai multă intensitate decît alţii aversiunea antiburgheză. Între ei şi patentatul filistin se dezbate un întreg conflict de valori, cu atît mai adîncit cu cît la simbolişti intervin o serie de raţiuni de ordin ideologic şi estetic, specifice, în mod lămurit exprimate. De aceea poetul se izolează, „precum se închide melcu-n casă" (I. C. Săvescu), pentru a scrie într-o infinitate de variante „Cîntecul singurătăţii" (Ştefan Petică). El are motivările sale precise, absolut caracteristice acestui fenomen de neaderenţă morală, de care toţi poeţii modernişti suferă, începînd cu Traian Demetrescu:

„Un mediu social aspru înăbuşe aspiraţiunile şi sentimentalismul unui suflet superior şi nobil, neocazionîndu-i mijloacele de a le manifesta. Între acest suflet şi mediul social se stabileşte un dezacord trist."[1]

„Acum vede el bine în mijlocul unei lumi aşa de egoiste şi de stupide că a munci şi a însemna ceva pe cale cinstită e cu neputinţă.

Tot ceea ce-şi închipuise odinioară erau visuri copilăreşti, întemeiate pe credinţa în o mulţime de fleacuri, după cum croise o viaţă întreagă mare şi frumoasă. Dar nu-s decît proaste înşelătorii! Lumea nu-i de loc aşa cum ne-o închipuim, ci cu totul dimpotrivă. Oricîtă poezie pusese în alcătuirea visurilor sale, viaţa stăpînită de proza cea amară o zdrobise. Mulţi oameni pe care şi-i închipuise ameţitor de sus şi pe care dorise să-i ajungă i-au părut cu totul altfel cînd i-a cunoscut. Proşti şi obraznici, cari nu pot şi nu vor să înţeleagă! Şi ca să poţi trăi printre dîn-

[1] Traian Demetrescu, *Intim*, Bucureşti, 1894, p. 70.

români pătrund inevitabil în acelaşi con de penumbră, evocat de Vlahuţă:

Lumea ce-ai fost visat-o neaflînd-o nicăierea,
Cată-ţi în tine însuţi liniştea şi fericirea...

A ridica bariere între ei şi acest mediu devine, în special la simbolişti, un adevărat stil de existenţă, fiindcă aceşti poeţi trăiesc cu mai multă intensitate decît alţii aversiunea antiburgheză. Între ei şi patentatul filistin se dezbate un întreg conflict de valori, cu atît mai adîncit cu cît la simbolişti intervin o serie de raţiuni de ordin ideologic şi estetic, specifice, în mod lămurit exprimate. De aceea poetul se izolează, „precum se închide melcu-n casă" (I. C. Săvescu), pentru a scrie într-o infinitate de variante „Cîntecul singurătăţii" (Ştefan Petică). El are motivările sale precise, absolut caracteristice acestui fenomen de neaderenţă morală, de care toţi poeţii modernişti suferă, începînd cu Traian Demetrescu:

„Un mediu social aspru înăbuşe aspiraţiunile şi sentimentalismul unui suflet superior şi nobil, neocazionîndu-i mijloacele de a le manifesta. Între acest suflet şi mediul social se stabileşte un dezacord trist."[1]

„Acum vede el bine în mijlocul unei lumi aşa de egoiste şi de stupide că a munci şi a însemna ceva pe cale cinstită e cu neputinţă.

Tot ceea ce-şi închipuise odinioară erau visuri copilăreşti, întemeiate pe credinţa în o mulţime de fleacuri, după cum croise o viaţă întreagă mare şi frumoasă. Dar nu-s decît proaste înşelătorii! Lumea nu-i de loc aşa cum ne-o închipuim, ci cu totul dimpotrivă. Oricîtă poezie pusese în alcătuirea visurilor sale, viaţa stăpînită de proza cea amară o zdrobise. Mulţi oameni pe care şi-i închipuise ameţitor de sus şi pe care dorise să-i ajungă i-au părut cu totul altfel cînd i-a cunoscut. Proşti şi obraznici, cari nu pot şi nu vor să înţeleagă! Şi ca să poţi trăi printre dîn-

[1] Traian Demetrescu, *Intim*, Bucureşti, 1894, p. 70.

șii, ar trebui multă răbdare, multă chibzuință și ceva bani. Nu-i vorbă, mai bine trăiesc cei cu multă avere, cu puțină minte și puțină simțire."[1]

Intră în această atitudine și o anume poză literară, dar și un conținut sufletesc real, care ne împiedică să-i considerăm pe acești poeți drept niște egoiști individualiști, structural antisociali. Drama vieții lor este aceea a imposibilității integrării în comunitate, din care nu ei se exclud în mod voluntar, ci pătura conducătoare opacă și mercantilă îi exclude, poetul neprezentînd pentru burghezie nici o valoare utilă și de schimb. Dacă pe lîngă această realitate obiectivă avem în vedere și structura funciar necombativă, retractilă, șovăitoare a intelectualului mic-burghez, căpătăm întreaga explicație a tendinței sale de retragere și dezangajare socială:

„Nici prin naștere, nici prin temperament — constată Traian Demetrescu — el nu putea face parte din nesățioasa turmă a tinerilor burghezi care n-aveau alt ideal decît bunul trai"[2].

În mediile politice, unde se propagă ideea de acțiune, poetul întîlnește „vorbe goale", concurență, polemică, „murdăriile ce caută să arunce fiecare asupra ta".

Atunci el observă — cu tragică luciditate — că nu are nimic comun cu „toată grămada ce te înconjoară" (citește suma de indivizi triviali, arivişti, care se agită) și constată, precum făcea odată Anghel, că:

„Singuri rămînem pretutindeni, ... noi visătorii, singuri rămînem pe pămînt și în cer, pentru că sufletul nostru e altfel alcătuit și mulțimea nu ne este prielnică"[3].

În această atitudine de neacceptare a mediului, pe care ar voi să-l depărteze și uneori chiar să-l distrugă (ceea ce adversarii simbolismului înțeleg repede[4]), se revarsă conștiința unei superiorități morale rănite, poate și un oarecare complex de inferioritate, care ar

[1] Ștefan Petică, *Răpusul, Freamătul*, II, 6 iunie 1912, p. 117.
[2] Traian Demetrescu, *Iubita*, Craiova, 1895, p. 16.
[3] D. Anghel, *Fantome*, București, Minerva, 1911, p. 162.
[4] Gheorghe Savul, *op. cit.*, p. 19.

dori să se răzbune. Poeţii acestei generaţii ar voi să reabiliteze condiţia lor mizeră şi de aceea ei vor trece la atitudini de frondă şi chiar de critică socială directă, cu rost mai mult de terapeutică morală interioară, decît eficientă pe plan social. Dar faptul că s-a putut exprima o astfel de idee, o dată prin D. Anghel, arată că poziţia socială a intelectualului mic-burghez în societatea capitalistă începea să fie gîndită.

„Astfel vom împrăştia legenda scriitorului eteric, care consumă luciul de lună, şi vom ajunge să fim şi noi luaţi în seamă ca forţe utile societăţii, aşa că nu-şi mai permite orice burtă verde să ne privească de sus şi să ne trateze de visători“[1].

Acest sarcasm, care în Franţa este acela al lui Baudelaire, Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam, fusese cultivat şi mai înainte în cercul lui Macedonski. Exprimîndu-se în termeni sociologici destul de exacţi, Al. Obedenaru face, între alţii, procesul întregului „stupid“ secol al XIX-lea, în cuprinsul căruia burghezia, renegîndu-şi idealurile, îşi dezvăluie repede fiinţa dezgustătoare:

Ai răsărit mărinimos
În generoasele-ţi torente,
Lovind în lupte vehemente
Tot despotismul nemilos.

Brutal, ridicol, sîngeros,
Cu hărţuieli inconştiente,
Cernind superbele momente,
Te-ai prăvălit fără folos,

Lăsînd pe ţărmuri învrăjbire,
Instinctul cinic de răpire,
Ai scos plugarul la mezat.

Născuşi o tragică paiaţă
Cu gest teribil, disperat,
Un demon răpitor de viaţă[2].

[1] A. Mirea, *Ieri şi azi*, *Cumpăna*, I, 3, 4 dec. 1909.
[2] N. Davidescu, *op. cit.*, p. 78—79.

Neexistînd însă la acești intelectuali nici o conștiință de clasă, ei nu pot identifica precis cauza suferinței lor. Dușmanul fiind „vag, necunoscut, anonim"[1], la fel va fi și protestul pe care-l ridică: abstract, lipsit de finalitate precisă, fără perspective, fără soluție limpede. Reacțiunea lor se consumă în alb, fără obiect, fiind un produs al sufocării morale, care tinde să explodeze anarhic, cu scopul de a rupe monotonia și ordinea existentă tradusă în reguli.

În Franța, mai ales, sentimentul eliberării era trăit în toate direcțiile. Rimbaud pretindea „libertatea totală de spirit și dereglarea tuturor simțurilor". Pentru el totul este convenție, nimic nu este respectabil. Nonconformismul său este absolut. La Lautréamont, nihilismul revoltei ia o formă furioasă. Regimul sufletesc al acestor exacerbați este cruzimea, sadismul. Se pomenesc des cuvintele „asasin", „criminal"[2].

De aici un alt fenomen extrem de caracteristic. Încercările inevitabile de revoltă ale unor poeți în care simboliștii văd pe unii dintre precursorii lor, ca Baudelaire și Rimbaud, nu s-au consumat numai pe plan psihologic, ideativ, ci și practic. Nemulțumirile, indignările acumulate într-un astfel de mediu au explodat la fiecare moment de criză și de revoltă socială. Baudelaire aderă efemer la revoluția de la 1848 și încearcă să scoată un ziar în sprijinul ei. Rimbaud, la rîndul său, se simte atras de Comuna din Paris din 1871. Reacțiile sînt mai curînd anarhic mic-burgheze, însă semnificative.

Dar dincolo de aceste cazuri izolate, la acțiune propriu-zisă acești poeți nu vor păși, fiind frînați de propria lor condiție socială și psihologică. Pornirea antiburgheză va cunoaște astfel, în cazul lor, o limită inevitabilă, cu răsfrîngere asupra întregii viziuni despre realitate și viață. Improprii de acțiune și de modificarea mediului social, determinați într-o bună măsură și de temperamentul lor poetic, ei vor

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, I, p. 263.
[2] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 39, 42.

tinde să perceapă realitatea refuzată în planul conștiinței, mai ales sub aspect simbolic, stilizat, decorativ. Ce nu poți modifica, ocolești, transfigurezi. Te îndepărtezi de aceste realități supărătoare și fugi de ele. Tot ce reprezintă tendință de evaziune în poezia simbolistă de aici decurge în cea mai mare parte.

Consolidați în această psihologie, în care se descifrează ușor nu numai mizantropie și individualism, dar și revoltă și puritate, unii poeți simboliști își fac un adevărat program din singularizare și frondă. Ei se refugiază în „temple", în „turnuri", în „grădina Hesperidelor", pe „insule" inaccesibile:

„Sîntem în adevăr insularii dezgustați și răzvrătiți de larma seacă și obraznică a celor de pe continent".

Motivarea este, din nou, aceeași repulsie antiburgheză, mărturisită pe față:

„Ne-am răzuit de restul lumii pentru că începusem să ne sufocăm în atmosfera aceea falsă și negustorească"[1].

În conflict declarat cu întreaga orînduire burgheză este și întreaga operă a lui Bacovia, foarte confesională în special pe această temă. În proza sa autobiografică, el se descrie:

„Enervat de această lungă agonie a unui veac suspect, umilit mai mult ca totdeauna de ironica reflexiune a unui poet din veacul viitor al frumuseții, veneam spre casă într-o noapte, tîrziu, înnebunit de mizeria și minciuna în care am apărut. Eram pierdut, inutil, mai ridicol ca niciodată."[2]

Epoca îi inspiră numai „dezgust", care se prelinge peste tot mediul ca o pecingine:

„Figurile noastre erau palide și tăcute, iar peste noi plutea dezgustul unui veac"[3].

Singurătatea reprezintă la Bacovia o atitudine morală tipică și implicit un motiv poetic central, reluat în numeroase variațiuni, căci poetul trăiește această realitate inevitabilă ca o dramă.

[1] *Insula*, I, 1, 18 martie 1912.

[2] G. Bacovia, *Opere*, București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 206; *Existînd*, *Flacăra*, V, 27, 11 aprilie 1916.

[3] *Idem*, *op. cit.*, p. 207.

Bacovia se zbate într-o izolare pe alocuri de-a dreptul tragică:

Singurătate, nu te-am voit.
. . . .
Cumplit
E golul singurătăţii
Sînt ucisul ei...[1]

În această latură a sa, simbolismul românesc nu poate fi acuzat de individualism şi demobilizare morală, el care constituie tocmai o denunţare a cauzelor şi ravagiilor însingurării în societatea burgheză. La Ştefan Petică, la Mihail Săulescu, la Bacovia, singurătatea reprezintă şi o formă de autoapărare. Ea prezervă sufletul de descompunere, oferind — desigur — o soluţie individualistă a crizei, dar şi un strigăt de alarmă a conştiinţei care-şi exprimă suferinţa, arătînd precis cauzele nefericirii sale.

Această tendinţă de izolare, cu toate explicaţiile sale adînci, este totuşi departe de a constitui o realitate sufletească pozitivă, ferită de riscuri. Reprezentînd un caz tipic de alienare a conştiinţei în mijlocul societăţii burgheze, psihologia izolării morale atrage după sine urmări din cele mai grele şi dureroase. În singurătate, sufletul devine trist, amorf, apatic. Rupt de impulsiunile mediului, căzut în inactivitate şi inerţie, el va cunoaşte nelinişti şi plictiseli sumbre, agravate de toate accidentele depresive ale existenţei (noapte, ploaie, aşteptare, decepţie, monotonie provincială, boală). Atunci, o stare de adîncă melancolie îl invadează, plină de nostalgice „doruri", de chemări nelămurite. Este inefabilul *spleen*[2] („melancolia urîtului", pe care o trăia şi so-

[1] G. Bacovia, *Versuri inedite*, *Viaţa românească*, XIV, 6 sept., 1961, p. 105—108.

[2] În literatura noastră noţiunea apăruse înaintea perioadei simboliste. Cu referinţă la psihologia englezilor, I. Codru-Drăguşanu vorbea de „spleen" (*Morbul naţional*), încă din 1843, în *Peregrinul transilvan* (cap. XXXII). Alecsandri a menţionat şi el această stare de spirit în *Călătorie în Africa*, traducînd-o prin ideea de „urît" sufletesc.

cialistul Păun-Pincio)[1], atît de tipic poeziei simboliste, întîlnit destul de des la mai toţi simboliştii români, preocupaţi a-l analiza, a-l descrie, a-i urmări cauzele şi efectele:

„Simt un fel de extaz vag — mărturisea Traian Demetrescu —, o muţenie de gînduri nehotărîte, o uimire confuză, ca într-o contemplaţiune dulce înaintea unei icoane vechi pe care ai păstra-o în amintirea unor nume religioase“[2].

De aici va decurge o întreagă poezie a „melancoliei“, „singurătăţii“, „*spleen*“-ului, considerat întotdeauna ca o fatalitate, ceea ce infirmă în bună parte ipoteza că poetul simbolist s-ar complace în marasm interior, din care el doreşte — dimpotrivă — ca Mihail Săulescu, să se elibereze:

...Dar cine-mi puse oare otrava asta-n mine,
A veşnicei iluzii, a veşnicului dor.

De ce hrănim în suflet un dor de depărtare,
Visînd în faţă parcă albindu-se-o cărare
Ce duce-n fundul unei păduri necunoscute?
Avem dorinţi de lacrimi neştiute
Şi daruri de tăceri de ne-nţeles...
De ce purtăm în inimă ades
Melancolia clipelor trecute?...

Privind lucrurile la suprafaţă şi cu o documentare incompletă, toate indiciile ar pleda numai pentru o iremediabilă înfrîngere morală. Poetul simbolist, după această viziune, ar rămîne prizonierul etern al stării sale depresive incurabile. Fără îndoială, psihologia sumbră invadează o bună parte a poeziei simboliste, dar realitatea este mai complexă. De fapt, melancolia simbolistă reprezintă un adevărat punct nodal, o zonă sufletească mobilă, instabilă, profund

[1] I. Păun-Pincio, *Versuri, proză, scrisori,* ed. A. Rusu, Bucureşti, E.P.L. (1959), p. 147.
[2] Traian Demetrescu, *Intim,* Bucureşti, 1894, p. 11.

contradictorie. De aceea mulţi poeţi ai acestei generaţii sînt în situaţia lui I. C. Săvescu, a cărui fiinţă este scindată:

Să cînt, da, sînt tînăr, să-nceapă orgia,
Dar ce fac cu plînsul ce-n sufletu-mi port,
Cîntare-aş un cîntec de mort!

Fapt în genere trecut cu vederea, *spleen*-ul simbolist are dialectica sa specifică. Dacă este adevărat că el generează inerţie, blazare, pesimism, damnare, nevroză, este tot atît de adevărat că acelaşi *spleen* — negîndu-se pe sine — inspiră şi reacţiuni compensatorii, stenice, vitaliste, voluntariste, precum la Traian Demetrescu:

„O frică începu să-l preocupe: lipsa de voinţă. Temperamentul său nerezistent, lesne impresionabil, putea să-l rătăcească adeseori în drumul vieţii. Fără un caracter energic, neabătut şi totdeauna înainte mergător, voinţa conduce la sfîrşituri triste."[1]

De multe ori sănătatea morală a poetului sfîrşeşte prin a-l învinge şi depăşi. Din mijlocul său se nasc adesea idealuri pozitive, speranţe. Apatia face loc revoltei, inerţia cedează pasul energiei. Izolarea este învinsă de viaţă. Individualismul se destramă, şi apar tendinţe de solidarizare. Instinctele sociale, umane, sînt chemate la suprafaţa conştiinţei în aceeaşi ardere a singurătăţii, care cunoaşte nu numai depresiune, ci şi elan, nu numai înfrîngere, ci şi mirajul victoriei.

Din această zonă, profund contradictorie, pleacă de fapt două poezii simboliste, evident înrudite, dar care nu pot fi confundate. Dintr-o rădăcină comună creşte un trunchi destul de sinuos, care se diversifică în două atitudini morale tot mai divergente. De unde două poezii de regim sufletesc deosebit, reprezentînd două moduri distincte de a interpreta şi depăşi melancolia, izolarea şi dezintegrarea socială. A pune acelaşi semn de egalitate între melancolie şi

[1] Traian Demetrescu, *Iubita*, Craiova, 1895, p. 42.

euforie, între scepticismul negru și trăirea nevoii de ideal, între pasivitate și răzvrătire înseamnă a neglija nu simple nuanțe, ci poziții esențiale, bine marcate în poezia simbolistă, ilustrate pe texte. A arunca o lumină ceva mai stăruitoare în această direcție devine astfel o obligație științifică imperioasă.

Dintre atitudinile sterile, specifice poeziei simboliste, ceea ce ne întîmpină este mai întîi un sentiment de blazare, de înfrîngere morală, imprecis motivată, dar obsedantă, profund depresivă. Asupra acestei generații de „învinși“ apasă „nostalgia unui lucru care nu se poate înfăptui“[1]. În Franța, priveliștea regimului prăbușit la 1870, a invadării țării, a luptelor interne a creat — cum știm — către 1885, un adevărat „rău al sfîrșitului veacului“[2], datorită căruia Verlaine se declară „fără entuziasm și fără zbucium“. O stare de spirit asemănătoare, grefată pe cauze sociale specifice, se cristalizează și la noi, în aceeași perioadă. Ștefan Petică, în 1898, a descris-o cu acuitate. La douăzeci de ani:

„Cînd viața e așa de frumoasă, speranța așa de mare și cerul așa de albastru, tinerii de acum sînt deja trecuți, săturați, dezarmați de toate. Pe fiecare îl chinuie greutatea viselor, neputința de a lucra, dorința nehotărîtă de ceva care nu există, setea de o senzație nouă, deosebită de toate cele cunoscute.“[3]

Poetul se simte copleșit de „o slăbiciune nervoasă“, de o „istovire adîncă a puterii“, ca Traian Demetrescu[4], cu „trupul obosit“, „sătul de viață“, ca Mircea Demetriad, copleșit de forțe obscure, ca Mihail Săulescu:

Sîntem învinși și nu vedem de cine,
Sîntem răniți și nu simțim de ce...

Sensibilizarea excesivă, în condițiile unui mediu

[1] M. Gorki, *Despre literatură*, București, 1956, p. 12.
[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 264.
[3] Șt.(efan) P.(etică), *Demonul*, *Lumea nouă*, IV, 1184, 1 iulie 1898.
[4] Traian Demetrescu, *Iubita*, *Craiova*, 1895, p. 8.

apăsător, duce nu numai la oboseală sufletească, blazare, dar și la pesimism și exasperare. Existența lipsită de orice conținut, consumată sub semnul unei mari și invincibile plictiseli, ajunge la saturație, la epuizare morală, „sătul de spitalul trist", „sătul de repausul amar", cum scria și Mallarmé. Acest tip simbolist este individul plictisit prin definiție, obosit de orice-i oferă viața. Totul îi apare inutil, van, golit de sens, sterilizat de orice speranță.

Pe o astfel de predispoziție, pesimismul autentic, sau de simplă contagiune mimetică se grefează ușor. Fenomenul se observă atît în Franța, după 1880[1], cît și la noi, unde-și face repede apariția pesimismul vag, „decepționismul" descris de Gherea, în forme posteminesciene, dar și simboliste, respectiv mai obsedante, mai funerare, mai sugestive, începînd cu Traian Demetrescu. La acesta tristețea are ca simbol croncănitul corbilor siniștri, mlaștina, vegetarea care descompune, descrisă introspectiv:

„Nici un dor în suflet, nici un gînd de seamă pe hîrtie...

De-acuma mi-e totuna, căci sînt sigur că în toate găsi-voi aceeași vegetare. Dar tu ce faci? Negreșit, ți-i dulce traiul."[2]

Poetul declară chiar că iubește „puțin mizantropia", pe motive lucide:

„Mai totdeauna se întîmplă ca lumea să nu ne dea ceea ce ne putem da noi înșine. Lumea ne mînjește sau ne ucide idealurile; iluziile moarte noi ni le păstrăm, ni le mîngîiem, ne înșelăm cu ele. În mizantropie gustăm viața de-o manieră mai mult sufletească. Ea ne îndepărtează de acțiune, ceea ce poate este un rău, căci viața constă în mișcare."[3]

Așadar, pentru Traian Demetrescu, „idealurile se visează, nu se găsesc". De aceea:

[1] M. Gorki, *op. cit.*, p. 12—13; Guy Michaud, *op. cit.*, p. 213.

[2] Traian Demetrescu, *Opere alese*, ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 137.

[3] *Idem, op. cit.*, p. 108—109.

„O iluzie nouă, o speranţă, un vis de noroc mă turbură. Deziluziile şi scepticismul îmi sînt prieteni vechi."[1]

Ridicat la consideraţii de psihologie socială, el ajunge să pună un just diagnostic întregului antagonism depresiv al epocii:

„Şi nu este oare marea cauză a nemulţumirii, a tristeţii noastre tocmai acest dezacord între natura noastră prea fină, prea rafinată, prea bună, şi natura mediului, adesea grosolană, anostă şi rea?"

Ceea ce se observă la poeţii simbolişti este chiar o înclinare vădită spre autoanaliză. Ei îşi descriu melancolia şi blazarea, ştiu uneori precis de ce au devenit sceptici şi trişti, din ce cauză sînt nişte învinşi. Totul reprezintă o formă de justificare, în primul rînd faţă de propria lor conştiinţă. O astfel de atitudine demonstrează, încăodată, că această destrămare interioară era resimţită cu extremă neplăcere. Ea apare, cum arată şi I. C. Săvescu, la capătul unei serii întregi de ratări:

Şi e ştiut, ca om, în lume,
Am şi trăit, am şi sperat,
Dar, din speranţă, în speranţă,
Tot mai adînc m-am cufundat.

Deci astăzi zic: De-aici-nainte
Nimic în lume nu mai sper,
Ce-mi foloseşte adîncimea
Dintre pămînt şi dintre cer!

Astfel de versuri trebuie luate ca simple documente psihologice, ca şi multe din confesiunile lui Ştefan Petică[2], sau Bacovia:

În cerul lumii comun şi avar...
Mă zguduie de mult un plîns intern,
Şi-acest fel (de-a fi) va fi etern,
Şi de nimic, pe lume, nu tresar.

[1] Traian Demetrescu, *Intim*, p. 50, 54.
[2] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 289.

Poetul declară: „Sînt cel mai trist din acest oraş", frîngîndu-şi braţele cu disperare mută:

Pierdut, mă duc şi eu, cu braţele învinse,
Plîngînd,
Şi fredonînd,
Gîndindu-mă la mine.

De aceea el face, nu o dată, crize de pesimism negru, total:

E frig, iarnă...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii —
Nu mai aştept pe nimeni,
Nici o speranţă.
Nimeni nu mai este liber...

Şi mai tipic simbolistă este investigarea, fără răspuns, a cauzelor acestei tristeţi, a cărei enigmă, devenită „problemă", ajunge de-a dreptul obsesivă, precum la Mihail Săulescu:

În van cat înţelesul durerilor din mine,
Un nepătruns de ghiaţă în faţă-mi stă mereu.
Şi-aştept ceva, într-una, ce pururea nu vine.
Şi care-n mine-i totuşi, în veci acelaşi eu.

A şti de ce suferi, de ce nu poţi fi decît dezamăgit şi resemnat reprezintă o condiţie sufletească mai uşoară, şi în această situaţie, cu toată amărăciunea experienţei, se găsesc toţi simboliştii care au trăit decepţia trădării oportuniştilor socialişti. Mărturiile despre această perioadă de criză ilustrează unul din izvoarele esenţiale ale decepţiei simboliste, crescută pe ruinarea unor înalte idealuri sociale şi umane, care atrag după sine *Moartea visurilor*, ca la Petică. Imposibilitatea de a le înlocui, căutările fără răspuns produc o deznădejde tragică:

Bătui la porţile străine,
Şi-nchise porţile-au rămas.

Ea este agravată de conştiinţa afecţiunii şi sacri-

ficiilor rău plasate, a regretului adeziunii sincere trădate, foarte vie la Anghel:

O, de știam ce jertfesc, pentru cine adunasem eu daruri,
aș fi rămas fericit singur pe celălalt tărîm!
Inima mea mi-am pierdut-o pe veci și în zadar am jertfit.
Spuneți de nu e păcat, prieteni, de atîtea comori.

O stare de spirit analogă, indiferent de calitatea idealului pierdut, încearcă și Mihail Săulescu:

Eu nu mai cred în tine — și nu mai pot la loc
Pe vechile altare s-aprind eternul foc.

Conștiința izolării, a singularizării morale, care domină atît de apăsător conștiința poetului simbolist, depășește deci, ca semnificație, anume fenomene de neaderență socială, de neconformism boem, rebel, care au dus la Paris, după 1880, la constituirea de diferite grupuri de avangardă, de specia „hirsuților“, „hidropaților“ sau „zutiștilor“[1].

Reacțiunea care urmează este însă ceva mai profundă. Ceea ce se conturează acum, în străinătate cît și la noi, în baza atîtor înfrîngeri, neadaptări și atacuri filistine — situația trebuie permanent raportată la violența detractorilor contemporani, anterior evocată — este convingerea cu rădăcini de fapt în romantism și în teoria geniului damnat, cu simbol mai recent în *Albatrosul* lui Baudelaire, că poetul aparține unei alte lumi, ideale, transcendente. „Noi nu sîntem pe lumea aceasta“, afirma Rimbaud, în timp ce Verlaine lansează ideea „poetului blestemat“, unde definiția sună așa: „Noi îl clasăm printre poeții blestemați (este vorba de Villiers de l'Isle-Adam — n.n.) fiindcă nu este atît de glorios în aceste timpuri care ar trebui să fie la picioarele sale“.

Sensul protestului social, produs de lipsa de succes, de nereceptare din partea mediului contemporan, este deci limpede. Poetul se simte un izolat (un „paria“, va spune Macedonski), devorat de un imens orgoliu. Pentru tot ce nu corespunde idealului său

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 226—228.

artistic, acest poet va arăta o indiferență totală. Cum observă și Raicu Ionescu-Rion, „completa nepăsare de lumea din afară“[1] îl caracterizează.

Astfel se explică de ce Ștefan Petică se consideră poet damnat:

În mijlocul acestor bieți oameni sînt străin,
Căci port pe a mea frunte un semn înfricoșat:
E semnul ce-nfierează pe omul blestemat.

În aceste condiții de surescitare psihologică, de orientare antifilistină, de izolare orgolioasă trebuia să se nască în mod necesar sentimentul superiorității morale, ideea că poetul „modern“, simbolist, reprezintă un exemplar de „elită“ al umanității. El dobîndește acum convingerea că toate meritele sale vin din faptul că o anumită complexitate psihologică (înțelege: rafinată, superioară) îl definește. Macedonski decretase la noi că poezia cere „simțuri cultivate“, că „acuitatea simțuală“, ba chiar și „nevroza“, sînt indispensabile poetului. „Poezia e o boală, de vreme ce acest fel de a simți nu este dăruit decît excepțiunilor“[2].

Fără îndoială că acest elogiu al maladivului este una din erorile simbolismului, dar și aici trebuie separate apele.

Există o poză a „nevrozei“, simplă temă exterioară, tratată ca oricare alta, dar și un coeficient personal de iritabilitate nervoasă, agravat sub presiunea mediului. Nu este vorba de fenomene propriu-zis patologice, așa cum afirmau adversarii poeziei noi, pe urmele lui Max Nordau și J. M. Guyau, cît de un anume proces de ardere și epuizare nervoasă.

Dacă la aceste împrejurări se mai adaugă și „spectacolul vieții civilizate contemporane a oricărui oraș european“, putem să ne dăm seama de ce:

„Decadenții sînt niște oameni istoviți din pricina

[1] Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei*, ed. Savin Bratu, București, 1959, p. 129.
[2] Al. Macedonski, *Opere*, IV, ed. Tudor Vianu, București, Editura Fundațiilor, 1946, p. 106.

puhoiului de impresii abătut asupra lor, niște oameni care au simțit vibrînd în ei coarda poetică, dar în sufletul cărora n-a existat un diapazon sub forma unor idei precise, oameni tineri, dornici de viață, dar storși de vlagă înainte chiar de a fi deschis ochii"[1].

Cu rectificările necesare, aceeași psihologie începe să se precizeze și la noi, totul, bineînțeles, redus la scară. La începutul secolului, în România, nu exista nici marea metropolă modernă, nici ritmul trepidant de existență, nici tumultul de senzații și de emoții al mediului care corupe. Apar, în schimb, intelectuali la prima generație, cu simțurile robuste, fără tare psihologice, mic burghezi cu spirit de dezordine mai mult boemă, intermitentă. Nicăieri nu întîlnim printre simboliștii români figuri cu adevărat maladive, „cazuri" patologice grave, „dereglări" profunde ale simțurilor. Nota de „supra-sensibilitate", de „rafinament de cugetare", de „paradă de imaginație", care începe să li se recunoască, este surprinsă numai pe documentație străină[2]. Portretul „decadentului" la Gherea are în vedere tot exemple străine, scoase din Max Nordau și J. M. Guyau:

„... Melancolie, nehotărîre, lipsă de voință, deprimare sufletească, care poate merge pînă la manifestări patologice, la decadenți. Solitarism, reflexivitate, subiectivism."[3]

*

„Pesimistul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă, e slăbirea voinței, o disproporție mare între voință și inteligență. Nu în zadar îl numesc criticii francezi pe pesimistul modern un *impuissant*. Cu această enervare și slăbire a voinței sînt în legătură toate celelalte semne distinctive ale pesimismului: melancolia, blazarea, dezgustul de

[1] M. Gorki, *op. cit.*, p. 9.

[2] Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară, Românul,* 28—29 iulie (9—10 august) 1896.

[3] C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, I, p. 280.

viață, și alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice."[1]

Gherea nu citează un singur exemplu de poet simbolist român care să corespundă acestei imagini, și ar fi fost și greu s-o facă, deoarece materialul cu adevărat ilustrativ lipsea în 1894, cînd a fost scris articolul, insuficient sprijinit pe fapte, *Artiștii proletari culți*. În cenaclul lui Macedonski, „nevroza" (și aceasta destul de artificială) este a discipolilor, nu a maestrului, care în nici un caz n-a fost un bolnav sufletește, ci un mare entuziast, un euforic, semn de vitalitate. Într-o oarecare măsură, mai curînd Traian Demetrescu ar putea fi privit drept purtătorul de cuvînt al poeților minori, „senzitivi":

„Ei, înțelegînd prea de timpuriu mizeriile traiului, devin simțitori ca niște sensitive.

Suferința ne face simțurile mai delicate, mai fine."[2]

Definiția corespunde, în parte, lui Ștefan Petică, lui I. C. Săvescu (pe care Gherea nu i-a pomenit niciodată), ulterior lui N. Davidescu, dispus să elogieze „sensibilitatea lăuntrică supra-ascuțită" și „larga mobilitate a intuițiilor sufletești"[3], lui Mihail Săulescu și mai ales lui Bacovia.

La Săulescu se observă unele fenomene de alterare a personalității, evocată dacă nu în tendințele sale de dezagregare, de dizolvare, în tot cazul în mobilitatea sa tulburătoare:

Eu nu-nțeleg, aseară eram altul,
Era ceva ce mă făcea să fiu
Așa, un altul,-n el.

În apa-i însă nu e un cuvînt
Și pentru mîine altul poate sînt...
Și niciodată n-am să pot să știu
De-ntr-adevăr sînt cel ce am să fiu.

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, I, p. 132.
[2] Traian Demetrescu, *op. cit.*, ed. Geo Șerban, p. 110.
[3] N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, *Viața românească*, XVIII, 1 ianuarie 1926, p. 41.

Poet cu nevroză autentică, cu nervi traumatizați, este, de fapt, numai Bacovia. Acesta are exasperări autentice:

E timpul... toți nervii te vor,
O, vino odată, măreț viitor.

În „delirul" său se simt fobii adînci, apăsările profunde ale așteptării:

Pe drumuri delirînd,
Pe vreme de toamnă,
Mă urmărește-un gînd.
Ce mă îndeamnă:
— Dispari mai curînd!

În liniile sale esențiale acestea sînt tendințele negative, inevitabile, ale psihologiei simboliste, definită în momentele sale de cristalizare. Numai că medalia are și o altă față, insuficient explorată, trecută în genere cu vederea.

Poezia simbolistă își trage izvoarele sufletești din viață, dintr-o autenticitate morală indiscutabilă, plină de oscilări, de contradicții, de deplasări și modificări calitative, mult mai complexe și mai profunde decît imaginea tradițională constituită. Nimic mai greșit decît a crede că structura morală a poetului simbolist este unilaterală, fixată, resemnată doar la stări de izolare, blazare, pesimism și nevroză. *Spleen*-ul este departe de a da numai delicii, iar melancolia nu este veșnic savurată. De foarte multe ori, această apăsare obsedantă este resimțită ca o sufocare, ca o tortură. Pentru poet singurătatea constituie, nu o dată, un adevărat blestem, o fatalitate, de care trebuie să se elibereze. De aceea el va încerca diferite formule de compensație, de evadare, reprezentînd tot atîtea încercări de a ieși din impas.

În cazul poetului simbolist, fiind vorba de un tip prin excelență contemplativ, abulic, retractil, soluțiile vor fi pur imaginare. Ele se vor consemna numai pe plan de conștiință. Cînd obstacolul este de neînvins, iar refularea imposibilă, escamotarea reali-

tății, derivativul imaginar, evaziunea sub toate formele devin pentru unele temperamente regim sufletesc oarecum firesc. Este vorba de o reacțiune inevitabilă, în condițiile istorico-sociale date, în care poetul simbolist (și de fapt nu numai el) constată imposibilitatea atingerii idealului și „moartea visurilor". De aceea el începe să „fugă" de lume, să „viseze", să „evadeze", să dea curs „chemărilor", „dorurilor", mărturisind nu o dată o astfel de tendință, pe care o evocă, o descrie, o analizează și — implicit — o justifică. Astfel, I. C. Săvescu dorește:

Să fug, să fug fără-ncetare,

. . . .

Să trec de punct, să trec de zare.

Un alt poet simbolist, N. Davidescu, scrie *Povestea celui ce s-a dus:*

Plecai din lumea-n care simții supremul chin
De-a sta fără speranță la porțile străine...

Prin urmare, nimic surprinzător dacă în simbolismul românesc va exista o întreagă poezie a „plecărilor", a „chemărilor" enigmatice, transcrisă liric, ca la Ion Minulescu, sau introspectiv — analitic, precum la Mihail Săulescu. Foarte explicit asupra acestei realități sufletești, poetul o contemplă obiectiv, dovadă de luciditate deplină a impulsiunii care-l mișcă:

Departe! — cine știe spre ce ținut, și unde?...
Dar sufletele noastre mereu doresc ceva...
Pe drumu-acesta mergem, dar pînă la noi pătrunde,
Mereu, ca o chemare, nu zvon de undeva.

Legați vedem că sîntem de lutul ce ne-apasă,
Robiți simțim că sîntem d-un dor nepriceput,
Ce tot mereu ne chiamă, ce veșnic nu ne lasă,
Ce tot mereu dispare, — dar tot nu l-am pierdut.

În formele sale extreme, ilustrate îndeosebi de teoriile și poezia lui Mallarmé, conflictul dintre eu și realitate duce la tentativa pur idealistă, himerică,

de „abolire“ a realului, de „excludere“ a lui, „pentru că este josnic“ („vil“), dar în simbolismul românesc nu se vor întîlni astfel de poziții extreme. Ceea ce va cultiva poezia noastră simbolistă nu va fi negarea realității obiective, ci numai, cum se exprimă Macedonski, precursor și pe această latură, „abstragerea de la viața reală“[1]. Programul, lipsit de orice metafizică, traduce doar tendința impermeabilizării sufletești, atît de necesară supraviețuirii morale în societatea capitalistă, a sufletelor sensibile, dezarmate, inapte de lupta pentru existență. Astfel trebuie înțelese toate declarațiile simboliștilor:

„Realitatea!... Monstru hidos, hrănit cu iluziile și visurile noastre. Cine e fericitul care n-o vede, care o suprimă din fața simțurilor sale, care o înlocuiește cu idealul său?“[2]

Generalizarea, cu aparență de teoretizare obiectivă, se exprimă în poezia lor prin hiperbolizare, prin funcția de potențare, unificare și esențializare a metaforei, care cristalizează o întreagă sedimentare de impresii și idei ale conștiinței, predispusă spre înstrăinare, ca la D. Anghel:

Plin de dezgust pentru lumea aceasta banală și tristă,
Tainic Himerii i-am spus: Du-mă pe celălalt tărîm.
Du-mă într-o lume mai bună în care să nu fie oameni,
Căci între mine și ei nu e nimica obștesc.

Metoda abstragerii în poezia simbolistă[3] îmbracă reacțiuni tipice, care constituie în același timp și cîteva din temele sale fundamentale. Poetul se refugiază prin vaste deplasări în spațiu, în exotic, explorînd cele patru puncte cardinale, iar prin regresiune în timp, în legendar, basm, mit și feerie. Continuînd pe această latură romantismul, simboliștii vor recurge și la diferite forme de „stupefiante“, cu înclinație specială spre beția olfactivă, a parfumurilor, dar și a vinului, precum la Bacovia. Refugiul în lu-

[1] Al. Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 112.
[2] Traian Demetrescu, *op. cit.*, p. 121.
[3] Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, I, p. 38—39.

mea artei (veche soluţie schopenhaueriană!), cu unele exagerări estetizante, reprezintă o soluţie cu deosebire curentă, promovată de Macedonski şi cercul său, apoi de simbolişti. Poetul care trăieşte drama inadaptării, a inaderenţei la mediu pe latură socială, îşi va traduce inconformismul, singularizarea, răbufnirea indignării prin aceeaşi atitudine neconformistă şi în planul artei. Cu atît mai vie devine această reacţiune la simbolistul estet, „decadent", care va cultiva formele noi de artă, de avangardă, va repudia tradiţia şi academismul, va avea sentimentul că întreprinde „revoluţionarea" poeziei. O mărturie a lui Verlaine, între multe alte dovezi, ilustrează foarte exact această stare de spirit:

„Noi înţelegem prin decadentism o literatură ţîşnită într-un timp de decadenţă, nu pentru a merge în pas cu epoca ei, ci, dimpotrivă, pentru a se revolta, a reacţiona prin ceea ce e delicat, elevat, rafinat, dacă vreţi, în tendinţele sale, contra platitudinilor şi turpitudinilor literare şi de altă natură"[1].

În acelaşi sens se pronunţă şi Macedonski, care a intuit cu precizie că simbolismul se naşte şi dintr-un sentiment de revoltă estetică, antifilistină, căci astfel trebuie să citim condamnarea „plebei" în scrisul său, plin de formule ca acestea:

„Născut dintr-un orgoliu artistic excesiv poate, dar justificat, simbolismul este sfidarea supremă, pe care aristocraţia intelectuală, revoltată uneori şi dezgustată mai adesea, o aruncă plebei inculte şi trufaşe, ingratitudinii şi răutăţii ei, plebei ce se răsbună pe geniuri condamnîndu-le cînd la cicubă şi la cruce, cînd la roată şi la tortură morală, cînd, în fine, la moartea lentă, la chinul de fiece secundă"[2].

Maestrul ceruse o „reîntoarcere şi o urcare nouă către frumos"[3], şi lozinca se bucură de largă audi-

[1] Verlaine, *Oeuvres posthumes*, Paris, 1923, p. 290.

[2] Al. Macedonski, *Symbolismul*, *Ţara*, III, 623, 2 iulie 1895.

[3] *Idem, op. cit.*, IV, p. 112.

ență. Traian Demetrescu, mereu acuzator pentru mediul social, declară:

„Cultul pentru frumos este refugiul cel mai curat și mai divin pentru sufletele poetice rănite de mizeriile și anomaliile societății. Acest cult are farmecul dulce, senin, binevoitor, ca și religiunea pentru unele suflete credincioase."[1]

Cînd idealul social este pierdut, Petică își găsește mîngîierea în artă:

Clădesc altar de rugă spre noul ideal.

Consolare, teren ferm, iubită care nu trădează este poezia și pentru D. Anghel, dezaprobator pentru agitația politică a lui O. Goga:

„Frumos e idealul tău, și eu cred în el, dar harfa e deajuns și singurătatea prielnică".

În baza unei experiențe proprii, poetul ardelean este avertizat de toate riscurile și neplăcerile politicianismului. Și atunci:

„Te vei simți singur, precum ne simțim fiecare dintre noi astăzi ce ne-am grupat odinioară și te va prinde un dor neînchipuit de tine și de muza ta, pe care vei porni s-o cauți pe un alt tărîm, ca Orfeu pe Eurydice"[2].

În perioada neutralității, Ion Pillat va opune cultul frumosului barbariei beliciste, agresiunii brutale, imperialiste[3]. Soluția — insuficientă — reprezintă totuși o formă de refugiu și de reafirmare a marilor valori în primejdie. O întreagă „poziție a poeziei" și a „Poetului", destul de frecventă în simbolismul românesc, exprimă tocmai această necesitate de compensație prin artă a insatisfacțiilor și loviturilor existenței.

În felul acesta, despărțirea de mediul burghez se face la noi, ca și pretutindeni de altfel, nu numai pe principii sociale, ci și estetice.

[1] Traian Demetrescu, *Profile literare*, Craiova, 1891, p. 178.

[2] D. Anghel, *Opere complete, Proză*, București, Cartea românească, 1924, p. 162.

[3] Ion Pillat, *Un nou crez: simbolismul*, *Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

Luînd cunoștință de frecvența unor astfel de reacțiuni, toate pe bază de apel la imaginație, reverie, visare, întrebarea este dacă o predilecție atît de marcată spre evaziune, pentru visul de diferite forme, constituie o atitudine admisibilă sau reprobabilă, atît practic, cît și în poezie. La această problemă este de răspuns că visul, pe ambele planuri, nu reprezintă în nici un caz o infirmitate a psihologiei umane, o stare „patologică" sau străină de viață, ci o prelungire, și — în anume condiții — chiar o întregire și o compensare a ei. Cînd fenomenul de inadaptare se produce, care este atitudinea poeților? În Franța, după 1870, și în genere sub a treia republică burgheză, psihologia lor a fost următoarea:

„Născuți spre a da glas unor sentimente majore, gloriei, entuziasmului, ei sînt expresia vieții colective a țării lor. Și cum aceasta nu ne putea oferi motive de speranță sau de mîndrie, ne-am îndreptat spre noi înșine, spre viața noastră interioară, am căutat în vis o compensație pentru tristețile publice, sau, mai degrabă, ne-am împărțit viața între vis și o necruțătoare exercitare a facultăților noastre critice."[1]

În bună parte nu altul este și cazul poeților simboliști români, atunci cînd „visarea" lor reflectă refulările și insatisfacțiile existenței sociale, cum remarcabil subliniază odată Traian Demetrescu:

„Visurile acestea nu ne vin din stele, sînt visuri de pe pămînt, sînt imaginile cernite ale vieții triste de azi. Visuri?... Oamenii le vor avea totdeauna. Ele sînt partea poetică a existenței. Decît, cei care vor veni după noi, într-o altă lume, desigur nu vor avea visurile noastre, de care nu ne-ar putea scăpa decît o viață nouă."[2]

Cine ar putea contesta că există în poezia simbolistă mult „vis" gratuit, simplă formă de vagabondare a imaginației care se relaxează? Dar, iarăși, nu se poate nega că există și un alt gen de „vis", cu

[1] Alfred Poizat, *op. cit.*, p. 146.
[2] Traian Demetrescu, *op. cit.*, ed. Geo Șerban, p. 180.

caracter de exponență colectivă, de anticipare, sau cel puțin de reconstruire a unei lumi mai bune, opuse trivialității burgheze, și, fapt notabil, tocmai acest „vis" este revendicat de teoreticienii simboliști, atît străini[1], cît și români. Pentru Ovid Densusianu, visul nu reprezintă un act de izolare, ci de consonanță, de proiecție a unui univers refăcut după norme ideale. El este un document de transfigurare optimă a realității, metamorfoză de care nu sînt capabile decît sufletele înalte:

„Un poet visător, stăpînit de emoțiuni puternice, de durere ori bucurie, va fi în stare, în clipele sale de descurajare sau de extaz, să înțeleagă mai bine decît mulți suferințele și bucuriile altora, pentru că din ce simte el își va putea da seama de ce pot simți și alții. Poate să pară un izolat, un egoist, visătorul, dar de fapt el trăiește și viața celor de care stă întrucîtva departe, și în anumite împrejurări poate da dovezi de noblețe, generozitate, mai mult decît atîția care numai parodiază sentimente superioare "[2]

De-a lungul tuturor nostalgiilor și experiențelor sale, trăite sau imaginare, ideea de absolut nu numai că nu este părăsită, dar tocmai ea este aceea care determină întreaga tensiune și neliniște morală a poetului simbolist. Neexistînd deocamdată, pentru ei, nici o definiție ideologică precisă a „absolutului", acesta va rămîne veșnic un program în alb, o aspirație confuză, vagă și abstractă, o obsesie nelămurită a conștiinței. Ideea că acest ideal nebulos rămîne sau ar putea să rămînă în veci inaccesibil este tipică psihologiei simboliste, grefată organic pe ideea și aspirația către „ideal".

Izvoarele psihologice ale acestei obsesii de „ideal" sînt ușor de descifrat. Lumea plată, burgheză, nu poate satisface în nici un caz pe poetul simbolist. A realiza idealurile absolute în lumea „prozei" și a banului este o imposibilitate radicală. A fugi de ea, a-i întoarce spatele rămîne pentru aceste tempera-

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 260.
[2] Ovid Densusianu, *op. cit.*, I, p. 39—40.

mente, în condiţiile sociale de atunci, unica soluţie posibilă, mai ales că poeţilor respectivi le lipseşte în bună parte curiozitatea şi preocuparea ideologică. Din această cauză poeţii simbolişti privesc lumea în bloc şi o confundă cu stilul burghez de viaţă, căreia-i opun „nostalgia unui lucru care nu se poate împlini“. Aşa cum se poate observa încă de la Baudelaire, *spleen*-ul cheamă în ajutor *ideal*-ul, ca supremă salvare. Gorki însuşi, care nu putea iubi pe aceşti poeţi, recunoaşte totuşi că ei poartă „în mîinile lor flacăra unor idealuri eterne“[1]. Ele răsar în mod inevitabil după ratarea tuturor soluţiilor: evazionismul amintit, exacerbarea simţurilor, diferitele forme de estetism. Niciuna nu poate satisface, deoarece ele reprezintă doar expediente, răspunsuri tranzitorii la problemele grave ale existenţei, care cereau o dezlegare definitivă. De aceea, poeţii atinşi de răul sfîrşitului de veac „ar vrea să pună bază pe ceva, dar nu văd în preajma lor nimic pe ce să se reazime“[2]. Idealul lor rămîne deci mereu vid de conţinut, reprezentînd o aspiraţie în alb, o nostalgie de absolut, trăsătură specifică întregii poezii moderne de după Baudelaire, care cultivă „elevaţia“, dar numai ca soluţie negativă pentru fuga de platitudine.

Vom înţelege atunci uşor de ce „poeţii blestemaţi“ ai epocii se vor considera cu toţii „poeţi absoluţi“, aşa cum îi va defini Verlaine în *Les Poètes Maudits:* „Absoluţi prin imaginaţie, absoluţi în expresie“. „Poeţii care au format generaţia simbolistă — afirmă Jean Royère, unul dintre teoreticienii curentului — au considerat toţi arta lor ca un absolut“[3]. Altă soluţie de opus spiritului pozitiv şi meschin de afaceri al epocii, care să satisfacă aspiraţiile lor spre mai bine, mai pur, mai înalt, ei încă nu descoperiseră. Setea aceasta de ideal reprezintă

[1] Maxim Gorki, *op. cit.*, p. 8.
[2] *Idem, op. cit.*, p. 13.
[3] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 135.

deci dezgustul unei întregi generații de poeți față de realitatea contemporană lor, vulgară și filistină. La noi, această psihologie, reflectată în teoriile lui Macedonski despre „ascensionarea spre ideal"[1], devine curentă printre discipoli, care o transmit și simboliștilor. Este un punct în care ei se întîlnesc cu socialiștii, nu mai puțin însetați de ideal, a cărui lipsă o deplîng în societatea românească burgheză[2]. „Avîntul" de „idealism" a existat în generația tînără de intelectuali[3], mulți dintre ei declasați, proletarizați, înclinați sentimental spre socialism, dar și el se frînge după 1899, după trădarea „generoșilor". Ceea ce urmează este o stare de apatie sumbră, agravată de conștiința strivitoarei apăsări a lumii burgheze. Ștefan Petică este dintre aceia care resimt în mod deosebit de dureros întreaga prăbușire: „Idealul a pierit; materialismul a înlocuit totul. Puținii oameni care au proclamat domnia spiritului, în ciuda strigătelor zgomotoase ale mulțimii, s-au refugiat în negurile visului germanic, în lumea simbolurilor și a întunecimilor rugilor triste. Sufletele noastre s-au întunecat ca o seară a patimilor, peste care s-ar lăsa vălul negru al durerilor."[4]

Problema pentru acest poet devine una de supraviețuire morală. Fără ideal, sufletul său nu poate trăi, și perspectiva că n-ar putea găsi un nou drum spre absolut este evocată cu înfiorare:

Spre care zeu-înălța-voi în umbră alba-mi față,
La ce altar de raze genunchii să-mi închin
În noaptea fără stele și fără dimineață?

Dar aceeași necesitate o resimte și colectivitatea, bivalența conștiinței lui Petică, subiectivă și obiec-

[1] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 112.

[2] [Raicu Ionescu]-Rion, *Intim, Evenimentul literar*, I, 3, 3 ianuarie 1894; I. Păun-Pincio, *op. cit.*, p. 7; Traian Demetrescu, *Profile literare*, p. 72.

[3] Ștefan Petică, *Asupra literaturii în România, Freamătul*, II, 1—3 ianuarie-martie, 1912, p. 73; D. Anghel, *Fantome*, p. 73—74.

[4] *Idem, Opere*, p. 385—386.

tivă, egoistă și altruistă, specifică tuturor poeți[lor] generației sale, dovedindu-se încăodată bine co[n]turată. De aceea el va cere mărețe idealuri colectiv[e] capabile să antreneze pasiunile populare:

„Dați poporului pasiuni mari și-i veți da dorința de a trăi și voința de a învinge. Numai pasiunile ridică o pasiune, căci numai pasiunile sînt reale și îndreptate asupra lucrurilor reale. Ele singure pun pe om în război cu pedici adevărate și-l silesc să le învingă sau să moară. Ele sînt obîrșia oricărei fapte de eroism.“[1]

Deosebit de cultivată va fi din această cauză tema ascensiunii spre ideal, elevația spre „empireu“, obsesia de „excelsior“, și frecvența unui astfel de simbol central, către care converg atîtea necesități interioare, n-are nimic surprinzător. Ne aflăm în fața unuia dintre documentele cele mai tipice ale mentalității simboliste românești. Aproape nu este poet aparținînd acestui curent (anticipat pe acest plan de *Perihelia* lui Macedonski) care să nu cînte Excelsior-ul (I. C. Săvescu, N. Davidescu), Pegas-ul (M. Demetriad), Zborul (Al. T. Stamatiad), Culmea (Mihail Săulescu), Avînturile spre tot mai sus (I. Minulescu) etc. . .

Fără îndoială, este vorba de o temă de largă circulație, un clișeu al poeziei postbaudelairiene, moștenit de simbolism. Însă această predilecție răspunde nu numai unui fenomen de imitație literară, ci și unei precise și pozitive latențe interioare, proprie poeților inadaptați la epocă, cu mirajul altei lumi în față. Este o predispoziție care are toate semnele orientării caracteristice. Dar se fac observate și altele.

Întreaga problemă trebuie cercetată cu atît mai multă atenție, cu cît această nostalgie de ideal și absolut reprezintă un adevărat punct nodal al psihologiei simboliste. Ne aflăm în zona unde apele încep să se despartă, unde unitatea contrariilor su-

[1] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 439.

flețești ale poetului simbolist prezintă prima sa fisură serioasă. În urmă vor rămîne tot mai mult blazarea, apatia, melancolia, descurajarea pesimistă, și în față se profilează, cu tot mai multă putere, elanul, aspirația, impulsul care învinge inerția și tristețea. Cine trăiește atît de intens necesitatea idealului, și încă în formele sale cele mai absolute, nu este un iremediabil steril sufletește, un inert, un vegetativ. Fără îndoială, această psihologie în formele sale excrescente întunecă o parte a poeziei simboliste. Dar tot din mijlocul său se ridică reacțiunea, stimulentul, avîntul și energia, forțele depășirii crizei morale. Realizarea idealului, cum scrie Mihail Săulescu într-o poezie, cere un „suflet tare“. Pentru a te apropia de absolut, a-l lua cu asalt, sau măcar a te apropia de el, este nevoie să desfășori energii interioare deosebite, să întinzi mari aripi. Și această ascensiune morală în nici un caz n-o pot întreprinde scepticii, blazații, bolnavii de melancolie, *spleen*-atici incurabili.

Pe de altă parte, izolarea, singurătatea nu sînt totdeauna, nici în viață, nici în poezia simbolistă, cauză obligatorie de depresiune și prăbușire. Din claustrare țîșnesc adesea mari euforii, mari visuri, mari speranțe, mari energii și idealuri. Comprimată, vitalitatea țîșnește, nu de puține ori, cu și mai multă putere. O spune frumos D. Anghel într-o poezie:

În slavă brațele-amîndouă le-nalț atunci, și-n noaptea clară
Îngenunchind, sărut pămîntul și-i mulțumesc, simțind în mine
Nădejdea tinereții mele, nădejdea clipelor senine
Cum iar s-aprinde și scînteie ca un ban nou într-o comoară.

Această stare de spirit face ca poetul simbolist să scrie multe poezii melancolice, cu grădini și parcuri tomnatice, dar și versuri în care suprasaturația morală să se reverse cu violență. Din această cauză multe volume au un caracter neunitar, discontinuu, dovadă a unor înclinații sufletești contra-

dictorii. De aici și apariția ideii de „nihilism“ la Mircea Demetriad, de „răzvrătire“, la Petică:

Aruncă, Noapte, mantia-ți regală
Pe slabii noștri umeri gîrboviți,
Sub sarcini de păcate și-nvoială,
Pe care le purtăm răzvrătiți;

de dărîmare a vechilor idoli, la Mihail Săulescu:

Azi nu mai cred în tine — și nu mai pot, la loc
Pe vechile altare, s-aprind eternul foc —

ale cărui iconoclasme sînt urmate de gesturi disperate de sinucidere:

Un credincios barbar s-a sinucis în mine!
Descoperit de golul credinții-ntîrziate,
În nu știu care templu de piatră în ruine,
Un credincios barbar s-a sinucis în mine;
— Și mi-a murit un frate;

de revoltă totală la D. Anghel:

Tot ce-i încîntă și-i doare pe ei mă revoltă pe mine;

de iremediabilă decepție, urmată de hotărîrea vitală de a nu mai recidiva în eroare:

O, de știam ce jertfesc, pentru cine adunasem eu daruri,
Aș fi rămas fericit singur pe celălalt tărîm!
Inima mea mi-am pierdut-o pe veci și în zadar am jertfit.
Spune-mi de nu e păcat, prietene, de atîtea comori...

Deci, ceea ce este de criticat azi, în această poziție, va fi îndeosebi incapacitatea de acțiune, dar rămîne un fapt notabil că necesitatea depășirii fazei de abulie începe să fie resimțită de poeții simboliști înșiși. Firește, desprinderea din marasm și inerție se face cu greutate, de multe ori niciodată. Cînd această poziție începe să se precizeze totuși, reprezentînd germenul unei noi orientări, ea cunoaște în mod inevitabil o fază confuză, oscilantă, plină de ezitări, de pași înainte și de retractări.

O astfel de dualitate contradictorie atît de specifică vieții morale a micului burghez, subliniată în

întreaga poezie simbolistă, este exprimată de Mihail Săulescu într-o poezie, unde poetul nu se poate decide definitiv nici pentru „zări albastre", dar nici pentru „muncă, luptă și iubire"; nici pentru trecut, nici pentru viitor:

Și-i greu să ne întoarcem înapoi.
E și mai greu să ne oprim.

Cazul acestui poet, adevărat loc geometric al poeziei românești din anii care preced primul război mondial, este tipic pentru tendințele contradictorii ale epocii. În ce are mai personal, opera sa constituie tocmai mărturia acestei oscilări între pasivitate și acțiune, între individualism și solidarizare, între „vechi" și „nou". Impulsuri de revoltă, de dărîmare îl animă. Dar, printr-un foarte sigur instinct „dialectic", el își dă seama că nu este posibilă abolirea totală a trecutului, că ceva supraviețuiește în mod inevitabil:

În mine nu clădesc castele!
În mine dorm cetăți clădite
De cei ce-au fost naintea mea.
Vai, din cetățile sfărmate,
Stafii își fac în noapte cale!
— Credințe, încă neuitate,
Ori adevăruri ancestrale...

Ion Minulescu a exprimat și el, în *Romanța noastră*, ideea că poezia (respectiv creația, fapta, istoria) reprezintă o treaptă, un pas mai departe:

Pe-același drum
Pe unde ieri, trecură poate
Străbunii noștri
Și părinții...

Că din această psihologie, care închide în ea, oricît de refulată și derivată, o profundă inaderență la mediu și o mare revoltă anarhică, va țîșni, fie și confuz, sub forma unei aspirații abstracte, idealul unei alte lumi mai bune, ni se pare în ordinea firească a lucrurilor. Firește, ideea lumii noi va fi

exprimată în mod simbolic. Simboliștii vor vorbi cu predilecție de alți „zei", de alte „altare", de alte „țărmuri", dar uneori și direct, precum la Traian Demetrescu:

Din idealurile voastre,
O! visători flămînzi și goi,
Vor răsări ca niște astre
Senine lumi cu oameni noi.

Cît privește simbolistul de factură boemă, „decadentă", estetizantă, opoziția sa socială va lua forme la fel de indirecte, dar mai superficiale. Ele se traduc prin atitudini de sfidare, de neconformism, de frondă antifilistină, propagată în cercurile artistice, ateliere, redacții și mai ales în cafeneaua literară. Mediul său de predilecție va fi cenaclul izolat, ostil spiritului plat, academic, ironic față de eficacitatea și „bunul-gust" burghez. O nuanță de ocultism și ezoteric (ca la Macedonski și grupul său), sub anume influențe străine, devine și ea inevitabilă. Aci aversiunea va lua forma hieratismelor și a inițierii, de la care „profanii" sînt excluși cu ostentație și cu gesturi superbe de superioritate.

Ne putem da seama acum, într-o mai deplină cunoștință de cauză, de întreaga complexitate a originilor simbolismului românesc și de faptul — capital — al apariției sale necesare, inevitabile, asupra căruia nu mai poate exista nici o îndoială. Totalitatea factorilor sociali, psihologici și ideologici, receptați și reflectați în conștiințe și temperamente poetice, cu afinități organice pentru poezia simbolistă, trebuia să ducă în mod necesar la o astfel de poezie. Ea va îmbogăți, cum vom vedea, în mod apreciabil, literatura română, constituind o adevărată „deschidere" pentru „poezia nouă", o „uvertură" plină de promisiuni.

În același timp, a reieșit — nădăjduim — suficient de limpede întreaga lipsă de omogenitate și unitate a punctelor de plecare ale simbolismului românesc, văzut în tendințele și virtualitățile sale

organice. Nu numai că aceste linii directoare coexistă, dar ele pot fi surprinse, adesea, în opera aceluiași poet simbolist. Din această cauză, clasificarea simboliștilor, pe „aripi", „linii" și „direcții", nu poate fi făcută, în nici un caz, în mod mecanic. Tendințele se întrepătrund, diferențierile sînt de multe ori destul de estompate, chiar minime. Desigur că, privind de sus, se constată, într-adevăr, o tendință de inaderență, chiar de revoltă față de societatea burgheză, după cum a existat, cu certitudine, și o atitudine de împăcare față de acest mediu. Între aceste două limite, lupta între cele „două culturi" devine evidentă și conținutul simbolismului românesc o confirmă întru totul. Dar începe să se profileze, chiar în această epocă, și o a treia tendință, vizionară, deocamdată de un sens mai mult abstract, teoretic[1]. De unde necesitatea unei analize permanent diferențiate, urmată de imposibilitatea de a clasa poeții simboliști, cu totalitatea operei lor, într-o singură tendință, fugind de etichetările sumare. Printr-o „ermeneutică" dusă pas cu pas, din ce în ce mai adîncită, ne vom da seama, tot mai mult, de realitatea incontestabilă a acestor fapte, deocamdată încă insuficient de bine precizate, pe toată întinderea lor.

2. PRECURSORI

Analiza modului în care simbolismul românesc se reflectă în conștiința epocii, la precursori și teoreticieni, la detractori și apologeți, demonstrează încă de la primii pași necesitatea reluării în discuție a tuturor datelor inițiale ale problemei.

[1] D. Micu, *op. cit.*, p. 301.

Epoca în care simbolismul românesc și-a făcut apariția și s-a dezvoltat, impunîndu-se atenției contemporanilor, într-un fel sau altul, este atît de confuză și de contradictorie, atît de pasionată și de puțin obiectivă în ideile sale, pro sau antisimboliste, încît mărginindu-ne numai la informațiile pe care le oferă acest material este cu neputință să obținem lumină asupra adevăratelor sensuri, dimensiuni și valori ale curentului.

Multe confuzii despre simbolismul românesc s-au format și s-au generalizat chiar în perioada de apariție și de polemică în jurul primelor idei și manifeste simboliste, astfel că studiul științific se vede nevoit să meargă pas cu pas la izvoare, să ordoneze și să trieze întregul „dosar", pentru a nu cădea în eroare și a restabili adevărul. Reconstituirea și analiza relațiilor existente dintre simbolism și timpul său devine deci o obligație prealabilă pentru orice act de cunoaștere și de definire exactă a curentului care ne preocupă.

*

Deși Macedonski n-a fost un poet simbolist decît prin puține aspecte ale operei sale, în care elementele romantice și parnasiene sînt predominante, cele dintîi afirmări de idei simboliste în literatura noastră i se datoresc în mod incontestabil. La început sporadice și incidentale, ele tind să se sistematizeze sub formă de manifest, pentru ca — ulterior — să fie pierdute din vedere și chiar contrazise. Apoi vor fi reluate, pe latură mai mult formală, în contextul general al pledoariei pentru „poezia nouă", al cărei pionier și animator a fost Macedonski, sub diferite forme, în toate fazele activității sale literare.

Astfel, încă din primul an de apariție al *Literatorului,* poetul se face propagandistul ideii că „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decît arta muzicii". Proporția o găsim formulată într-un articol *Despre logica poeziei* (1880), ilustrare, nu lipsită de finețe pentru epocă, a disocierii planului metaforei, al imaginii poetice în genere, de

acela al inteligibilității logice și al conceptului.[1] Dintr-o serie de jocuri prozodice și „armonii imitative", în care Macedonski și cenaclul său se complăceau, s-ar deduce că muzicalitatea poeziei — unul din articolele fundamentale ale crezului simbolist — era înțeleasă mai mult sub forma sonorității exterioare, a plăcerii pur acustice. Totuși nu trebuie pierdut din vedere că o astfel de idee răsare la noi concomitent cu răspîndirea sa în literatura franceză simbolistă contemporană[2]. Foarte în spiritul esteticii simboliste sînt și considerațiile despre capacitatea de sugestie a poeziei, enigmaticul „inefabil". „Poezia convinge pentru că tot ce este frumos ni se impune fără ca nimeni să-și dea seama în ce mod și pentru ce." Emoția estetică este o „putere suverană, tainică"[3].

Teoriile „instrumentaliste" ale lui René Ghil propagîndu-se, Macedonski se entuziasmează de ele pînă acolo încît lansează, în 1892, în prelungirea lor, un adevărat manifest simbolist: *Poezia viitorului*. Textul cuprinde declarații programatice absolut caracteristice:

„Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de *instrumentalism*. Acest gener, cel mai înalt, provoacă rîsete. Cu toate acestea, astăzi, cînd simbolismul numără geniuri ca *Baudelaire*, ca belgianul *Maeterlinck*, ca *Mallarmé*, ca *Joséphin Péladan*, ca *Moréas* și alții, *simbolismul*,

[1] Al. Macedonski, *Opere, Articole literare și filozofice*, ed. T. Vianu, IV, București, ed. cit., 1946, p. 77.

[2] Interesul pentru muzică al simboliștilor, sub emulația lui Wagner, se intensifică după 1885, an în care apare *La Revue Wagnerienne*. În 1886, apare *Traité du verbe* de René Ghil, cu teorii „instrumentaliste", care vor avea priză asupra conștiinței lui Macedonski. La rîndul său, Stuart Merrill, în *Les Gammes* (1887), face armonii imitative, exerciții care interesează în mod deosebit și pe poetul român (Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 206—208, 317—318, 329, 352 etc.). De notat că celebra *Art poétique* de Verlaine, cu al său principiu: „*de la musique avant toute chose*" („înainte de orice muzică"), scrisă în 1874, este inclusă în volumul *Jadis et Naguère*, care apare în 1885.

[3] Al. Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 87.

fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajuns să triumfe. Se impune dar a se pune cititorul inteligent în curent cu noul pas pe care poezia îl realizează în domeniul artei."

Ideea de „noutate" contrabalansează pe aceea propriu-zis estetică, a definiției stricte, după care „simbolismul... este numele modului de a se exprima prin imagini, spre a da naștere cu ajutorul ei ideii". Cum se vede, definiția nu este nici precisă, nici exactă, dar Moréas[1], Remy de Gourmont[2] și alții nu aveau o concepție mai strictă. Pentru noi interesul formulei constă în aceea că precizează și lansează o idee, asociată celor mai noi concepții estetice franceze: „Ca și *wagnerismul*, *simbolismul*, unit cu *instrumentalismul*, este ultimul cuvînt al geniului omenesc". Dovadă de inteligență estetică notabilă, se revine și în acest text asupra capacității de sugestie. Simbolismul, „pentru a ne sugera idei... ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări"[3].

Pare neîndoielnic că în această perioadă Macedonski ținea să treacă — și era efectiv — îndrumătorul noului curent, apărut sub directa sa impulsiune. El face figură de adevărat teoretician, de purtător de cuvînt al mișcării (pe care o concepe evoluînd sub aripa sa exclusivă), și în această calitate intră în polemici, face precizări, dă explicații. Producîndu-se un atac în presă[4], poetul răspunde foarte doctrinar la învinuirea de „modă" și de confuzie a scopurilor literare urmărite.

Departe de a fi o apariție arbitrară, simbolismul s-a născut din cauze sociale și psihologice obiective:

[1] Jean Moréas, *Un manifeste littéraire*, *Le Figaro*, 18 septembrie 1885.

[2] Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 14-e ed., 1923, p. 9.

[3] Al. Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 100—101.

[4] *Str.—n* [M. Strajan?], *Simbolismul în artă*, *Țara*, III, 609, 11 iunie 1895; 620, 24 iunie 1895.

revoltă împotriva platitudinii burgheze. Curentul are un conținut bine fixat și o estetică precisă. Se repetă definiția metodei simboliste ca sugestie prin imagine. Se apasă din nou asupra ideii de muzicalitate, sub emulația, încă vie, a wagnerismului: „Ca și wagnerismul, simbolismul este o înaltă expresiune a genului omenesc și unul completează pe celălalt". Apare acum și ideea de „corespondență", nu fără conștiința exagerărilor posibile[1].

Animat de aceste convingeri, integrate ostentativ cultului Marei Arte, Macedonski, în articolul *În Pragul secolului,* din 1899, își revendică chiar merite de pionier pe plan european:

„Belgienii, și se poate zice aceasta cu mîndrie și despre unii din români, dacă n-au fost tocmai ei precursorii mișcării, au avut meritul de a fi întrevăzut din vreme întinderea strălucită ce se deschidea glorioasă dinaintea poeziei viitorului. Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Ell, Fernand Séverin și alții încă — cei patru întîi citați, *astăzi deja iluștri* — au avut onoarea, împreună cu mine, să ia parte acum 12 ani la mișcarea provocată din Liège de revista *Wallonie,* al cărei energic și valoros director era dl. Albert Mockel, unul dintre distinșii colaboratori actuali ai marei reviste parisiene *Mercure de France.*"[2]

Nu este vorba de nici o mistificație. În numărul din august 1886 al revistei *La Wallonie,* Macedonski publicase într-adevăr patru poezii în limba franceză: *Volupté, Hystérie, Haine, Guzla*[3]. În rest, articolul definește simbolismul, în mod exact, drept o reacțiune antinaturalistă, principiile sale estetice fiind rezumate astfel:

„... Ținerea socotelii de valoarea de muzică și de culoare a semnelor grafice; deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul formei; crea-

[1] Al. Macedonski, *Simbolismul, Țara,* III, 625, 2 iulie 1895 (reprodus în *Carmen,* V, 1, 10 sept. 1902).
[2] *Ibidem,* IV, p. 109—110.
[3] *Ibidem,* p. 178.

rea de ritmuri noi, flexibilizarea şi înavuţirea formelor existente, spre a ajunge la muzică, imagine şi culoare, singura poezie adevărată"[1].

Aceste idei erau în Franţa, la acea dată, principii curente, şi ele începuseră să circule — cum vom vedea — şi în publicistica noastră de „avangardă". În continuarea aceleiaşi atmosfere franceze, Macedonski mai afirmase, în 1898, că „individualismul va prima în artă"[2]. Remy de Gourmont definise simbolismul, la fel, drept „individualism în literatură"[3]. Tîrziu, în 1918, într-o fază cînd renunţase la orice veleităţi de teoretician simbolist (acum chiar va combate o astfel de idee), Macedonski îşi mai amintea că el este totuşi unul din creatorii versului liber, prin publicarea, în 1880, a poeziei *Hinov*[4].

La atît se reduce contribuţia de pionier a lui Macedonski la introducerea şi răspîndirea ideii simboliste în literatura noastră. Cu atitudini aparent ferme şi chiar profetice, poetul, care era în fond un precursor destul de instabil şi irascibil, este mereu gata să se desolidarizeze de principiile lansate, atunci cînd ele încep să ducă la exagerări, sau, mai ales, cînd sînt afirmate prea ostentativ de alţii, scăpîndu-i în felul acesta direcţia mişcării. Dar este un fapt că, încă din 1895, Macedonski avertiza asupra cultivării excesive a sinesteziilor („microbii geniului"), el nerevendicînd de fapt pentru simbolism decît libertate de manifestare, alături de celelalte curente poetice:

„Rezultă însă că simbolismul este un gen căruia trebuie să i se sacrifice în mod exclusiv?

Nicidecum.

[1] Al. Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 110.

[2] *Idem, Cronica numărului 7, Revista modernă. II,* 7 ianuarie 1898.

[3] Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 14—2 éd., 1923, p. 8. Vezi şi *L'art libre et l'esthétique individuelle, Le chemin de velours*, Paris, Mercure de France, 15—2 éd., 1924, p. 226—231.

[4] Al. Macedonski, *Versul symphonic, Literatorul,* XXVI, 1, 29 iunie 1918, p. 7—8.

Dar sînt poeţi care voiesc să aibă şi pot să aibă mai multe coarde în harfa lor, — şi atît."[1]

Cu o estetică destul de imprecisă, bazată pe cîteva noţiuni-cheie, de esenţă romantică: „geniu", „inspiraţiune", „frumos", artă aulică, inaccesibilă profanilor, Macedonski era în fond un eclectic, grefînd pe înclinaţii mai curînd clasicizante şi vitaliste toate noile direcţii care s-au precizat de-a lungul carierii sale literare. De altfel, la un moment dat, chiar îi scapă o astfel de mărturisire, în plină perioadă de teoretizări simbolice:

„Ce m-a călăuzit în orice moment al activităţii mele literare a fost eclectismul. Las altora să tăgăduiască cutare gen sau cutare şi să se rîdă de ele, fie că acele modalităţi estetice sînt prea noi, fie că sînt mai presus de înţelegerea lor. Pentru mine ce este frumos, frumos rămîne, numească-se acest frumos *simbolism, modernism, prerafaelitism* şi orice cum alt."[2]

În ultimă analiză, Macedonski converteşte toate noţiunile în conceptul său central de *Excelsior*, de avînt care transcende, luînd „simbolismului" orice înţeles specific:

„Genul în chestiune numit de unii *simbolist*, de alţii *decadentist*, în fond nu este decît tendinţa naturală a sufletului omenesc să zboare sus, mereu mai mult de *pămîntesc*, cu alte cuvinte, de proză şi de cititorii nerozi, care nici nu trebuie să aibă vreun amestec cu arta, cu esteticisme în orice ramură s-ar manifesta"[3].

Pătrunderea acestor teorii în cercul discipolilor macedonskieni este imediată şi contagioasă. Membrii cenaclului încep opera de popularizare şi de polemică (deoarece reacţiunile nu întîrzie), într-o publicaţie anexă: *Românul literar*, condusă de C. A. Ionescu-Caion. Aici Mircea Demetriad dizer-

[1] Al. Macedonski, *op. cit.*, *Ţara*, III, 625, 2 iulie 1895.

[2] *Idem, Cuvinte critice, Liga ortodoxă, Supliment literar*, I, 6, 10 noiembrie 1896.

[3] *Idem, Poezie şi poeţi contemporani, Liga ortodoxă, Supliment literar*, I, 4, 10 noiembrie 1896.

tează despre *Arta nouă* (nr. 9, 17—18 [29—30] noiembrie 1896), despre *Literatură și artă* (nr. 12, 8—9 [20—22] decembrie 1896). *În cîteva cuvinte asupra poeziei* (nr. 10, 24—25 [6—7] decembrie 1896), Aristid Cantilli răspunde, la rîndul său, atacurilor socialistului *Evenimentul literar*, și urmărirea amănunțită a tuturor acestor ecouri publicistice prosimboliste, ca și în alte reviste ale epocii: *Viața nouă* (1896), director A. Cantilli, *Revista modernă* (1901), *Revista literară* etc., ar putea forma obiectul unei cercetări speciale.

Interesul pentru problemă era stîrnit de bunăseamă de faptul că teoriile simboliste veneau în sprijinul adepților „artei pentru artă", violent combătuți în presa socialistă. Partizanii „artei cu tendință" au descoperit iute în simboliștii români specia cea mai rea de „decadenți", de unde și intensitatea atacurilor împotriva lor.

Discuția cîștigă și marea presă, nu mai departe *Românul*, în același an 1896, decisiv pentru cunoașterea și popularizarea simbolismului în presa românească. Aici, un colaborator, Dragomirescu-Ranu, publică nu mai puțin de cinci foiletoane compacte, semnalabile prin aceea că reprezintă prima cercetare critică românească de ansamblu a curentului simbolist apusean. Studiul poate servi ca punct de orientare pentru capacitatea medie de informare, asimilare și înțelegere a epocii, față de noile valori literare. Cu o informație onorabilă (se citează Verlaine, cu *Rêve familier, Art poétique, Chanson d'automne*, Mallarmé cu un text despre sugestia poetică, Maeterlinck, Moréas, Ghil), ostil tezelor lui Max Nordau din *Dégénerescence* (tr. fr. Paris, 1894), Dragomirescu-Ranu, după ce explică premisele psihologice ale curentului și principalele sale teze estetice (sugestivitatea, muzicalitatea, „visul vag și nehotărît"), ajunge la concluzia:

„Simbolismul e o tentativă de a da realității o explicare ce întrece înțelesul pe care ni-l dau faptele ce o reprezintă; el consistă în a exprima în

toată plenitudinea ei ideea, al cărei fapt, prin care e reprezentată, nu e decît înfățișarea ei materială într-o strînsă aplicare. Simbolismul e întotdeauna un mijloc poetic; el trebuie considerat nu ca un procedeu în uzul începătorilor, al neștiutorilor, care aleargă la o formă nouă, excentrică, hazardată, pentru a poza, pentru a impune, pentru a face zgomot; dar ca cea din urmă sforțare a unui spirit viguros, care caută a îngrămădi într-o formă artistică cu pericolul de a face să plesnească atîta cugetare cîtă va putea conține."[1]

Mai strîns la vorbe se dovedește un alt simpatizant al noii formule poetice, S. Sanielevici, într-un articol despre simbolism, din 1899, cu argumente istorice și estetice care încep să se generalizeze. Totdeauna arta a cultivat simbolul, ,,procedeu de care arta nu se poate totdeauna lipsi". În prelungirea accepției curente, se arată că „simbolismul ține seama de exigența artei cînd îmbracă noțiunile abstracte în forme concrete". Cu acest procedeu artistul tratează „marile chestiuni umane și sociale, făcînd, cu alte cuvinte, simbolism". Cealaltă notă a curentului care atrage pe teoreticienii români este individualismul. „Omenirea, emancipîndu-se treptat de tirania prejudecăților", va înțelege, „în fine, idealul libertății intelectuale și sociale la care trebuie să aspire. În acest sens cred că va evolua arta simbolistă a viitorului."[2]

Față de aceste binevoitoare luări de poziție, multe deslînate, jurnalistice și nu suficient de limpezi, articolele lui Ștefan Petică pledează pentru simbolism de la un alt nivel intelectual și stilistic. La Petică, simbolismul este de fapt numai unul din aspectele *Noului curent literar* pe care el caută să-l definească, tot în 1899, în paginile *Literatorului*, printr-o afiliere declarată la pozițiile directorului publicației.

[1] Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară, Românul*, 16—17 (28—29) august 1896; vezi și *Românul* din 23 iulie (4 august), 28—29 iulie (9—10 august), 6—7 (18—19) august 1896.

[2] S. Sanielevici, *Simbolism, Pagini literare*, I, 2, 28 ianuarie 1899.

În ce constă „noul curent literar" nu aflăm deocamdată cu preciziune. El reprezintă „o puternică reacţiune" faţă de „josnica artă", despre care ghicim că este naturalismul. Publicul caută acum „alte vibrări, alte senzaţii şi alt ideal". Cauza e „neobositul avînt spre frumos, o neînfrîntă pornire spre gestul mîntuitor" etc. Sînt formule vagi, care lasă să se întrevadă un nou ideal estetic („Estetismul nu mai e un cuvînt; estetismul e o putere"), întrupat în opera lui Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Verlaine, Mallarmé, Viélé-Griffin, Jean Moréas etc. Lista cuprinde de fapt, după cum se vede, mai toate numele de rezistenţă ale simbolismului apusean, înglobate în categoria generală şi imprecisă a „esteţilor"[1].

Mult mai precis şi declarat simbolist este Petică în articolul *Poezia nouă*, din 1900, replică dată criticului francez Camille Mauclair, care scrisese recent despre „moartea simbolismului":

„O mişcare atît de puternică nu poate dispărea cu un singur om, căci Mallarmé a fost numai un genial reprezentant al mişcării, dar nicidecum întruparea şi pricina ei".

Virtuţile estetice ale curentului şi implicit pîrghiile sale de rezistenţă, din punctul de vedere al adepţilor, sînt definite cu suficientă precizie:

„Alegoriile şi metaforele nu formează o trăsătură distinctivă pentru simbolişti, căci, ele se găsesc — în mai mare cantitate — la toate celelalte şcoli literare. Reforma prozodiei clasice este, ce-i drept, comună tuturor simboliştilor, a căror tehnică poetică se caracterizează prin izolarea senzaţiilor şi redarea lor printr-un echivalent de *imagini*. Pe cînd la clasici modul cum e dată senzaţia e adecvat ei, pe cînd la romantici senzaţia e hiperbolizată, la simbolişti ea e dată printr-un echivalent care e determinat şi el prin modul de a se impresiona al artis-

[1] Ştefan Petică, *Noul curent literar, Literatorul,* XX, 1, 20 februarie 1899.

tului. De aici impresionismul ca procedeu tehnic, așa de celebru în pictură."[1]

Alte profesiuni de credință — individualiste — sînt în nota generală a doctrinei[2]. Împotriva acuzației de „formalism" adusă simbolismului, „acest leitmotiv care stăpînește poezia modernă"[3], Petică protestează[4].

În felul acesta, în jurul lui 1900, perioada de inițiere simbolistă a conștiințelor românești, receptive la o astfel de estetică, se poate socoti ca încheiată. Terenul este pregătit pentru teoretizări, polemici și luări ample de poziții, care se vor produce în curînd, cu o abundență de-a dreptul surprinzătoare.

3. TEORETICIENI

Puterea de contagiune a simbolismului, curent apusean dominant în această perioadă, al cărui prestigiu este în creștere, asupra unei aripi întregi a poeziei noastre, se verifică tot mai mult după 1900. Situația la începutul secolului era de așa natură încît orice pledoarie pentru „poezia nouă" trebuia să ducă, în mod inevitabil, la profesii de credință simboliste, noțiunile pentru cei mai mulți adepți și adversari ai formulei confundîndu-se. Este o identificare și o simplificare a problemelor absolut specifică stadiului de evoluție a conștiinței estetice a epocii, alimentată în materie de simbolism de expuneri de principii uneori destul de nuanțate, de cele mai multe ori însă numai insistente și jurnalistice.

[1] Ștefan Petică, *Poezia nouă, România jună*, n. 13, 16, II. 1900.
[2] *Idem, Opere*, ed. N. Davidescu, București, ed. cit., 1938, p. 373.
[3] *Ibidem*, p. 367.
[4] *Ibidem*, p. 364—365.

Astfel, față de simbolism, Tudor Arghezi repetă într-un fel evoluția oarecum paralelă a lui Macedonski. La început, el aderă la această formulă. Apoi renunță la ea, ba chiar o și ironizează. Inițial însă, orientarea sa este net simbolistă și ea își găsește expresia în articolul program al revistei *Linia dreaptă,* din 1904, prima teoretizare românească a esteticii simboliste, în formule proprii, originale, dovedind asimilarea certă a principiilor. Arghezi se pronunță împotriva discursivității și retorismului în poezie, proclamînd virtuțile sugestiei. În poezie trebuie:

„Să simți paralel cu ceea ce citești și ceva diferit decît evocă poetul; poetul e un prestidigitator al unor elemente volatile; o idee să nască sute altele".

De aceea:

„Versului nu i se potrivește declamarea, ci vrea să fie citit pe tăcute, așa cum se răstoarnă în individ stări — fine, periculoase, ca tăișul — pe dîmbul sufletului, măcinat de alunecarea singuratică a boabelor pe nisip prevestitoare"[1].

Toate aceste idei despre emotivitatea inefabilă a poeziei, despre muzicalitatea interioară, precum și altele despre „corespondențele" care se nasc spontan în conștiința poetului în stare de contemplativitate formează puncte esențiale de estetică simbolistă și apariția lor are importanța sa la momentul literar respectiv. Ele vor fi analizate într-o ordine sistematică, reținînd în același timp adeziunea lui Arghezi la ideea de simbol, în care vede — perfect justificat, de altfel — un procedeu literar tradițional:

„Simbolul există de cînd omul; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze". „Ideea are nevoie de plastic pentru a fi exprimată; plasticul e perceptibil ochiului și susține concepțiunea; mintea, după ce s-a folosit de el, îl străpunge și-l lasă în urmă — simbol."[2]

[1] Tudor Arghezi, *Vers și poezie, Linia dreaptă,* nr. 2—3, 1904.
[2] *Ibidem.*

Macedonski însuşi, urmat de alţii (S. Sanielevici etc.), arătase că „simbolismul îşi are sorginta în negura veacurilor"[1]. Era un fel de a spune, asemenea unor teoreticieni francezi ulteriori (aceştia în prelungirea filozofiei lui Bergson), că utilizarea simbolului, deşi importantă, nu este riguros specifică poeziei simboliste, care poate chiar „să se lipsească de simboluri"[2].

Propriu-zis, cu această contribuţie argheziană, precedată de intuiţiile lui Macedonski şi de dezvoltările lui Ştefan Petică, noţiunea de „simbolism" apare la noi pe deplin definită în liniile sale esenţiale. Sugestivitatea, muzicalitatea, corespondenţa între senzaţii, simbolizarea prin imagini sînt noţiuni de pe acum suficient de clarificate, şi tot ce urmează, după 1904, nu va constitui de fapt decît reluări, sublinieri, exegeză şi pledoarii, cu funcţie mai mult programatică decît analitică.

La data cînd simbolismul iese din zona sa semiobscură de avangardă şi tinde să se impună prin manifestări de altă suprafaţă, definiţia românească a curentului este prin urmare constituită în toate punctele ei fundamentale. Teoreticienii ulteriori vor păşi pe un drum deschis, la care cei mai mulţi nu mai adaugă, în fond, decît comentarii abundente, unele disociaţii şi detalii, o informaţie estetică şi literară mai întinsă, mai sistematizată. Acest aparat critic se uneşte cu o tendinţă tot mai vădită de a dilata foarte mult noţiunea de simbolism, prin încorporarea unei serii de note noi, străine substanţei sale, aşa cum a fost înţeleasă ea în occident. Dar această interpretare românească extrem de lărgită a simbolismului îi conferă pe plan teoretic o anume particularitate, care trebuie neapărat reţinută. În această direcţie activitatea lui Ovid Densusianu este cea mai elocventă dovadă.

[1] Al. Macedonski, *Cronica numărului 8, Revista modernă*, II, 8 februarie 1898.

[2] Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 455.

Prin apariţia revistei *Vieaţa nouă* (1 februarie 1905—1925), simbolismul românesc îşi capătă dacă nu cea mai originală şi mai eficace, în tot cazul cea mai consecventă şi mai tenace tribună. În paginile sale, Ovid Densusianu, înconjurat de un mic grup de discipoli, a militat efectiv timp de două decenii pentru răspîndirea simbolismului, cu o fervoare remarcabilă, animată — după cum vom vedea — mai puţin de idei estetice precise şi revoluţionare, cît de o anumită poziţie ideologică şi psihologică, în care directorul *Vieţii noi* credea că găseşte esenţa însăşi a simbolismului. Poziţia sa reprezintă un caz tipic de convertire a unei poziţii ideologice şi morale într-o doctrină estetică, înţeleasă şi modificată pe dimensiunile unei anumite concepţii de viaţă, nu lipsită de cauze şi semnificaţii pentru epoca respectivă.

Trebuie reţinut mai întîi faptul că simbolismul, în versiunea Ovid Densusianu, este pe un plan o mişcare eminamente de protest, o violentă reacţiune antisămănătoristă şi antipoporanistă. Curentul are un sens net polemic, dialectic, exprimat chiar în articolul program *Rătăciri literare*[1]. Poeziei satului, Densusianu îi opune poezia oraşului; psihologiei elementare, fruste, el îi opune sensibilitatea complexă a cităţdinului; tradiţiei el îi opune necesitatea evoluţiei şi a „imitaţiei". Oricît de paradoxal ar părea azi, „simbolismul" lui Ovid Densusianu se mişcă în esenţă pe aceste coordonate fundamentale, în fond extra-literare, sociologice, ţinînd de o anume viziune a culturii şi civilizaţiei „moderne", opusă celei patriarhale, ţărăneşti. „Simbolistul", pentru Ovid Densusianu, este omul „modern"; „ţărănistul" — omul primitiv, rudimentar. Viziunea suferă, evident, de o mare simplificare, pe care ideologia lui Densusianu, complicată cu alte cîteva note, nu o înlătură, ci, dimpotrivă, o adînceşte.

Care este tipul ideal de umanitate după *Vieaţa nouă*? Conform unor definiţii solemne, dar vagi, el este animat de „sentimente înalte" şi „idei pro-

[1] Ovid Densusianu, *Rătăciri literare, Vieaţa nouă*, I, 1, 1 februarie 1905.

funde"[1], expresie a unei „culturi integral superioare"[2], „moderne".

„Avem nevoie — repeta mereu Ovid Densusianu —, după atîtea bîjbîieli prin întuneric, de o înălţare a sufletelor, de o purificare prin cultura modernă. De aceea nu se putea să prindă la noi ţărănismul, era un anacronism."[3]

Totuşi noţiunea de „modern" (mai mult intuită, decît explicită) nu este de loc clară la Densusianu. Ea s-ar caracteriza prin „intensitatea de viaţă"[4], printr-o „energie" de nuanţă nouă, intelectualizată:

„Ceea ce mîna altădată peste mări şi munţi pe un Anibal, un Alexandru cel Mare ori Napoleon s-a schimbat în dor de cucerire a altor lumi, în eroism intelectual. Şi faţă de energia din trecut, cea de astăzi are superioritatea de a fi mai luminată, de a porni din cît mai multe conştiinţe: în sufletul nostru ne simţim mai stăpîni pe noi, ne simţim forţe vii, în stare să zdrobim zăgazurile ce ni s-ar ridica. Energia are astăzi temeiurile ei în libertatea de manifestare, pe cînd altădată era de cele mai multe ori energie de sclavi, în luptă cu energia despotică a cîtorva tirani."[5].

Cu alte cuvinte, numai ideile „pe care le găsim în toate manifestările intelectuale de azi", în ştiinţă, în filozofie, în artă (pictură, sculptură, muzică)[6], asimilate şi trăite cu maximum de intensitate, formează conţinutul moral al lumii moderne şi numai acestea ar trebui să-şi găsească expresie literară. Dar ce legătură au toate acestea cu simbolismul? Răspunsul îl dă acelaşi Ovid Densusianu:

„Adevăraţii cititori ştiu să aleagă azi între litera-

[1] Ovid Densusianu, *Henri de Régnier, Vieaţa nouă,* II (1906), p. 335.

[2] *Idem, Ce ni se contestă şi ce am realizat, Vieaţa nouă,* X, 1, 1915, p. 4.

[3] M. Cruceanu, *Convorbire cu Ovid Densusianu, Rampa,* I, 65, ianuarie 1912.

[4] Ovid Densusianu, *Intensitate de viaţă, Vieaţa nouă,* III (1907), p. 27—28.

[5] *Idem, Poezia energiei moderne, Farul,* 27 aprilie 1912.

[6] M. Cruceanu, *op. cit., Rampa,* I, 65, ianuarie 1912.

tura cu miez și cea seacă — simt tot mai mult nevoia emoțiunilor superioare, intelectualizate. Spre o intelectualizare tot mai mare a vieții ne duce cultura modernă, și ceea ce distinge simbolismul e cultul pentru idei, pentru abstracțiuni; prin el literatura a ajuns să exprime cele mai subtile nuanțe de gîndire, de sensibilitate."[1]

Simbolismul, în concepția sa, este însuși „simbolul" poetic al vieții moderne, care ajungînd la un punct înalt de evoluție transmite aceeași calitate și literaturii pe care ea o reflectă. De altfel:

„Nu trebuie să uităm că numai literatura care întrupează în ea complexul de idei și de sentimente proprii unei epoci are valoarea reprezentativă pentru acea epocă și ajunge să se impună viitorului"[2].

Lucrurile sînt deci limpezi. Ovid Densusianu nu militează „numai pentru triumful simbolismului, ci pentru tot ce trebuie să fie înnoirea sufletului omenesc"[3]. Se înțelege atunci că simbolismul încetează să mai fie scop în sine, o preocupare curat literară, ci constituie doar un mijloc de realizare a „culturii integral superioare". El este numai unul din fronturile de luptă pe care se duce ofensiva:

„Dar lupta literară a fost numai un episod din lupta mai mare pe care am dus-o și o vom duce pentru *reînnoirea culturii noastre întregi*, pentru emanciparea *de tot ce ne-a ținut* în loc într-o parte ori alta a vieții noastre, așa de dezorientate, așa de inegale — cu atîtea coborîșuri și atîtea abisuri peste care nu s-a întins puntea gîndurilor mîntuitoare"[4].

Cunoașterea acestei poziții este necesară pentru a ne explica un fapt în aparență paradoxal. Teoreticianul oficial al simbolismului aproape că nu poate defini simbolismul ca strictă teorie literară[5] și se pierde,

[1] M. Cruceanu, *op. cit., Rampa,* I, 65, ianuarie 1912.
[2] *Ibidem.*
[3] Ovid Densusianu, *Spre un an nou, Vieața nouă,* XVI, 1—3, 1 martie — 1 mai 1910, p. 7.
[4] *Idem, Ce ni se contestă și ce am realizat, Vieața nouă,* X, 1, 1915, p. 1—5.
[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* ed. cit., p. 605.

de cele mai multe ori, în generalităţi sau în pledoarii pentru răspîndirea simbolismului românesc, în loc să analizeze ceea ce este el în realitate, ca formulă estetică. De aceea, Densusianu revine mereu la ideea că simbolismul este în primul rînd reflectarea literară a sensibilităţii moderne, despre care şi-a constituit în prealabil o imagine schematică, *ne varietur*, din cele mai idealizate. Ceea ce va preconiza el mereu este deci, în fond, numai o poezie „înaltă", „superioară", aspiraţie legitimă psihologic, dar cu totul imprecisă pe planul teoriei estetice:

„Pornind din suflete alese, din daruri rare ale minţii şi inimii, ne farmecă prin noutatea imaginilor, putere de expresie a cuvintelor şi lasă gîndului drum liber să se avînte şi să se ducă spre extazul estetic"[1].

Or, o astfel de poezie nu este alta decît... simbolismul:

„Li se contestă multe lucruri simboliştilor de criticii care-şi închipuiesc că arta trebuie să rămînă sclava unor anumite teorii, dar o însuşire pe care le-o recunosc chiar adversarii este *sensibilitatea nouă, aleasă, subtilă, bogată* ce se desface din poezia lor şi care ne arată cît de departe a mers sufletul modern în nuanţarea stărilor, în măiestria de a le exprima — şi în forme de o noutate surprinzătoare, de un farmec neobişnuit"[2].

Nimeni n-ar putea respinge (şi nici n-a făcut-o vreodată) poezia „aleasă, subtilă, bogată". A identifica însă această poezie, cu note atît de vagi, cu esenţa însăşi a simbolismului reprezintă un abuz, o definiţie extrem de largă, care nu mai spune nimic. Furat de idealul său de regenerare morală, Ovid Densusianu pierde din vedere însuşi obiectul afecţiunii sale literare.

Cînd se reculege şi se aplică mai strict la conţinutul şi modul de expresie al poeziei simboliste, teoreti-

[1] Ovid Densusianu, *Dhvani, Revista celorlalţi*, I, 3, 10 aprilie 1908.

[2] *Idem, Henri de Régnier, Vieaţa nouă*, II (1906), p. 321.

cianul nostru este mai fericit. Atunci el va vorbi și despre muzicalitate, și despre măiestrie, și despre originile simbolismului, și despre legăturile sale cu celelalte curente, și despre inovațiile în versificație, cu referințe la o serie de simboliști francezi studiați după toate regulile filologice sorbonarde (Henri de Régnier, Verhaeren, Stuart Merrill, Charles van Lerberghe, A. C. Swinburne etc.).

O sistematizare în chip de manifest a acestor principii, sub forma a două prelegeri solemne academice, va da același Ovid Densusianu în cadrul conferințelor *Vieții nouă*, pe care le organizează, în 1909, împreună cu elevii și discipolii săi: D. Caracostea, C. Damianovici, J. F. Buricescu, N. Andrițoiu, în scopul popularizării simbolismului: *Sufletul nou în poezie* și *Ideal și îndemnuri*[1]. Contemporanii rețin că acest prim ciclu de conferințe „a avut răsunet în lumea intelectuală a capitalei; mai puțin cel de al doilea și cel de al treilea, ținut numai în parte și cu subiecte diferite“[2]. Tot ce putem judeca azi sînt cele două texte publicate, care prezintă interes istoric-literar prin aceea că rezumă și codifică o anumită interpretare românească a simbolismului.

Se afirmă uneori că aceste idei au avut o mică răspîndire și că raza de influență a lui Ovid Densusianu n-a depășit sfera Facultății de litere din București. Lucrurile stau oarecum altfel. După 1908, publicațiile simboliste (fără a se prezenta totuși ca atare) se înmulțesc, și la cel puțin trei dintre ele: *Revista celorlalți* (1908), *Farul* (1912) și *Versuri și proză* (1912), Ovid Densusianu colaborează cu articole de directivă, recunoscut de fiecare dată drept *spiritus rector*. Poezia energiei moderne, cultul pentru idei, pentru frumusețea înaltă, reprezintă în aceste reviste efemere teme centrale, și ele sînt apărate, cu și fără semnătură, în primul rînd de Ovid Densusianu. Cîte

[1] *Conferențele «Vieței nouă»*, București, Seria întîi, 1909.
[2] M. Cruceanu, *Amintiri despre Ovid Densusianu și «Vieața nouă»*, *Jurnalul literar*, I, 2, 8 ianuarie 1939.

un titlu ca *Poezie de oraş* de B. Nemţeanu, apărut într-o revistă de provincie, reflectă aceeaşi influenţă[1].

De aceeaşi orientare este şi *Revista celorlalţi* (trei numere în 1908), scoasă de Ion Minulescu, proaspăt poet de avangardă, cu *Romanţe pentru mai tîrziu*, apărută în acelaşi an. Articolul-program, aşa cum vor arăta şi adversarii curentului[2], îşi însuşeşte definiţia simbolismului dată de Remy de Gourmont, pe care Ion Minulescu o traduce cu dezinvoltură:

„Libertatea şi individualitatea în artă, părăsirea formulelor învăţate de la cei mai bătrîni, tendinţa spre ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viaţă decît părţile caracteristice, a da la o parte ceea ce este comun şi banal şi a nu da atenţie decît actelor prin care un om se deosebeşte de altul, iată cîteva din principalele jaloane cu care cei cîţiva au curajul să-şi însemne calea lor“[3].

Textul este luat, într-adevăr, din prefaţa la *Le livre des masques*[4] şi este una din numeroasele dovezi de penetraţie directă a ideilor simbolismului francez în publicistica „modernistă“ a epocii. Aci, printr-o ciudată simbioză, academismul lui Ovid Densusianu coexistă cu atitudinile de frondă ale discipolilor, lansaţi, nu o dată, în declaraţii bombastice şi polemici zgomotoase, rareori în formulări teoretice notabile. O revistă intitulată în mod convenţional *Simbolul* (1912) nu conţine, de pildă, nici un articol de doctrină literară, necum simbolistă. Poeţii simbolişti ai epocii fug în genere de idei, şi printre ei, chiar cu texte de împrumut, Ion Minulescu este o excepţie. Într-o altă publicaţie, sucombată de la primul număr, *În grădina Hesperidelor* (1912), el înţelege simbolismul drept „o evoluţie a artei, ultima ei expresie“,

[1] B. Nemţeanu, *Poezie de oraş, Pagini literare*, I, 1, 1 iulie 1908.

[2] G. Savul, *Despre micul curent literar decadent de la noi şi îndeosebi despre poezia dl. Ion Minulescu*, Iaşi 1913, p. 13.

[3] Ion Minulescu, *Aprindeţi torţele, Revista celorlalţi*, I, 1, 20 martie 1908.

[4] Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 14-éd., 1923, p. 8.

încercînd chiar o definiţie a sugestiei şi a simbolului, în spiritul predilecţiei pentru „mister“ a lui Mallarmé: „Cu ajutorul limbii numai poţi desvălui misterul din atmosfera celor ce ne înconjoară. Şi acest mister e însuşi sufletul lucrurilor, pe care cei mai mulţi le cred neînsufleţite, tocmai fiindcă nu pot pătrunde simbolul sub care fiecare în parte contribuie la armonia universală.“[1]

Aceasta ar fi în linii mari stadiul teoriei simboliste la *Vieaţa nouă* şi în revistele afiliate, în jurul lui 1910, cînd se constată devize şi programe simboliste fără simbolism autentic, precum şi simbolişti autentici fără devize şi manifeste simboliste[2]. Noua orientare proliferează şi în provincie, în special în Iaşi, unde entuziasme tinereşti locale fac să apară *Versuri* (1911), devenită curînd *Versuri şi proză* şi *Absolutio* (1913), ambele de concepţie net simbolistă. În *Absolutio*, I. Ludo schiţează un prim istoric al „poeziei noi“ româneşti, unde citim şi această definiţie, devenită oarecum stereotipă:

„Poezia simbolistă, contrar celei clasice, analizează numai sentimente nelămurite uneori, ascunse, ce se prezintă sub forma unor impresii, care, contopindu-se, dau naştere unor imagini bizare, neobişnuite, a căror frumuseţe constă mai mult în ideile pe care le simbolizează.“[3]

Ne aflăm la stadiul cînd nevoia de precizie în ideile literare se face tot mai simţită şi includerea simplistă a simbolismului în sfera generică a poeziei „noi“, „moderne“, nu mai satisface. Cu disocierea acestor noţiuni, se însărcinează, probabil primul, poetul I. M. Raşcu, redactorul revistei *Versuri*. Acesta încearcă să precizeze ideea de simbolism („una din cele mai curate, mai ideale şi mai perfecte formule de artă ce s-au afirmat pînă în prezent“), arătînd că definiţiei corecte nu-i corespund, dintre români, decît Ervin (pseudonimul literar al lui Ovid Densusianu) şi

[1] Ion Minulescu, *În Grădina Hesperidelor*, nr. 1—3, 1912.
[2] D. Micu, *op. cit.*, p. 268.
[3] I. Ludo, *Curentul nou la noi, Absolutio*, I, 1, 1 decembrie 1913.

Ion Minulescu, și încă numai printr-o parte a operei lor. Aceeași situație pentru Verlaine și Samain, în literatura franceză. Articolul, care se menține în sfera ideilor cunoscute, respinge etichetările greșite, definițiile sumare, superficiale, precum și înțelegerea statică a simbolismului. Textul este interesant prin faptul că el dovedește că, încă în 1914, simbolismul începea să fie considerat de unii drept o formulă depășită, așa cum a fost privit și în Franța după reacțiunea „școlii romane", a literaturii tradiționaliste, catolice etc.:

„Simbolismul a fost în adevăr o înaltă și senină expresie artistică, ce și-a găsit adepții ei credincioși pe la începutul penultimului deceniu al secolului trecut... Dar simbolismul n-a fost o formulă literară eternă, căci formule eterne nu există. Și-a aruncat razele sale departe împrejur, a luminat vremelnic întinderile, apoi sîmburele său incandescent a început a descrește, pierzînd din ce în ce mai mult din căldura și puterea sa de radiere."[1]

Aceeași tendință de disociere și la Alfred Hefter, șef redactor la *Versuri și proză:*

„Simbolismul în înțelesul lui propriu nu cuprinde decît o mică parte a producției artei nouă. Înțeles ca termen generator, și nu explicativ, el caracterizează rolul său: acela de a fi dat libertate și îndemn, de a fi descoperit frumosul și aiurea decît în lumea mărginită a romantismului, sau fetișistă a naturalismului."[2]

În rest, sublinierea „sugerărilor de idei și evocării de procese sufletești" face parte din definiția curentă a simbolismului, asimilat pe o latură cu estetismul („maximul efort de estetizare a lumii", „religiunea frumosului"), ceea ce ne întoarce la concepția Petică. Noțiunea, după cum se vede, este mereu oscilantă, sforțările de a o circumscrie nereușind decît în mică măsură. Alte încercări de precizie literară reiau ideile

[1] I. M. Rașcu, *Curente și atitudini, Versuri și proză*, III, 2, 15 ianuarie 1941.

[2] Alfred Hefter, *Lămuriri, Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 203.

lui Ovid Densusianu despre poezia orașului și a energiei moderne, ceea ce împinge înțelegerea simbolismului într-o nouă direcție, cu o perspectivă și mai largă[1].

Cauza acestor șovăiri și inconsecvențe se datorește, în bună măsură, cum s-a putut vedea, originii și psihologiei protagoniștilor, precum și interferențelor politico-sociale, tot mai intense în mișcarea de idei a epocii, produse de dezlănțuirea primului război mondial și de agitația socială internă din această perioadă. Și tot datorită acestor conjuncturi politice, simbolismul va cunoaște o recrudescență și o nouă fază de avînt, în perioada neutralității, în preajma intrării în război, în paginile revistei de tiraj *Flacăra*. Pentru filo-francezul Ovid Densusianu simbolismul este o ilustrație a geniului latin, opus celui germanic. Era deci firesc ca simpatiile pro-antantiste în politică să îmbrățișeze influența franceză și deci simbolismul în literatură.

Și cu mai mult succes bate în aceste ape *Flacăra*, care, prin directorul său C. Banu, militează deschis pentru intrarea în război de partea aliaților. În această publicație va descinde cu arme și bagaje, chiar de la început, în 1912, un întreg grup de poeți simboliști, printre ei Ion Pillat, animat de *Un nou crez: Simbolismul*. Este vorba, în fond, de o reeditare de idei vechi de două-trei decenii, actualizate de circumstanță în plin război mondial, cînd simbolismul putea fi interpretat de unii și ca un „crez moral"[2]. Cultul frumuseții simboliste era opus barbariei războiului, agresiunii cinice, imperialiste.

Ca formulă de artă, simbolismul, după Ion Pillat, fuge de descriptiv și „caută prin sugerare redarea esenței firești a lucrurilor". De aici nevoia unui vers evocator, al unui:

„Vers mlădiat după toate cerințele sentimentului, liberat de exigențele unei versificații convenționale

[1] A.[lfred] H.[efter], *Tendințe, Versuri și proză*, III, 9, 1 mai 1914, p. 262.

[2] Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

şi rigide. Astfel poezia se înfrăţeşte mai mult cu muzica."[1]

Se mai respinge confuzia dintre simbolism şi alegorie, în baza teoriilor lui Remy de Gourmont, Beaunier, Tancrède de Visan, de la care se împrumută noţiunile de „transpoziţii de stări sufleteşti", „de conştiinţă lirică". Articolul se termină cu traducerea crezului simbolist al lui Stuart Merrill (*Credo*), propusă în chip de manifest.

Cu această luare de poziţie, receptarea teoretică în sens pozitiv a ideii simboliste, în liniile sale fundamentale, înainte de primul război mondial, se încheie. Este faza de pionierat şi de militantism teoretic a simbolismului, care durează aproximativ patru decenii (1880—1920), perioadă în care au loc dezbaterile şi polemicile cele mai aprinse. După această dată, mersul ascendent al poeziei simboliste, în sensul recoltării de noi adeziuni de principiu poate fi socotit ca sfîrşit, etapa următoare fiind aceea a evaluării critice a curentului şi a încadrării sale istorico-literare.

Această operaţie de valorificare. obiectivă măcar în intenţie, nu putea să-şi desfăşoare aripile decît numai după ce detractorii şi apologeţii noii poezii şi-au tras săgeţile şi un minimum de calm şi de perspectivă a început să se aşeze între combatanţii şi spectatorii acestui duel, atraşi în parte de zgomot, în parte de conţinutul serios şi adînc al vieţii literare.

[1] Ion Pillat, *op. cit.*, *Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

III. SIMBOLISMUL ŞI CONŞTIINŢA EPOCII

1. PRIMELE ECOURI ŞTIINŢIFICE

Spre deosebire de spiritul partizan şi pasionat în care s-au dus discuţiile în sprijinul simbolismului pe toată perioada sa de dezvoltare, analiza ştiinţifică a noului curent, încă din primele sale faze, vine cu un alt limbaj şi cu o altă perspectivă, mai adîncită şi mai largă, asupra întregii direcţii poetice pusă permanent în discuţie.

Ceea ce aduce această critică, oricît de imperfectă ne-ar părea azi, sînt mai multe elemente fundamentale, absolut trebuitoare înţelegerii juste a simbolismului şi în special un principiu care lipsea total: acela de cauzalitate. Pentru primii adevăraţi critici ai simbolismului, problema centrală nu este numai aceea de a-l respinge, ci şi de a-l defini, a-l analiza, a-l explica. Simbolismul reprezintă un fenomen obiectiv, de studiat ca atare, în cauzele şi efectele sale. El are necesitatea sa precisă. Dacă este bună sau rea (şi cei dintîi critici vor fi negativi) este o altă problemă. Esenţial, mai întîi, este a stabili care sînt condiţiile sale de apariţie, ce conţinut ideologic are, ce efecte sociale şi morale produce simbolismul. Nediferenţiat multă vreme de noţiunea de poezie „nouă“, „mo-

dernă", „decadentă", el începe a fi supus analizei, ori de cîte ori lumina criticii va căuta să se apropie de noile fenomene literare.

Pe o latură, precursorii acestei atitudini sînt toţi criticii, la început de formaţie iluministă, apoi democrat-revoluţionară, ori junimistă, care au combătut cu diferite argumente, în secolul al XIX-lea, tendinţele de imitaţie a culturii străine, în special franceze. Hasdeu poate fi privit ca exponent al acestei poziţii, care are audienţă. În 1866, N. Nicoleanu elogiază comedia *Jadeş* de P. Ghica, prin care „am scăpat, în fine, de acel lux de sentimente rafinate şi de pasiuni bastarde, fructul unei civilizaţiuni în decadenţă". Este exact teza de mai tîrziu a detractorilor şi criticilor simbolismului, superioară totuşi unei simple negaţii prin aceea că accentul cade pe explicaţia sociologică. Sentimentele „rafinate", trăite de anume naturi „blazate, setoase de plăceri noi şi de senzaţiuni necunoscute", au originea lor socială: sînt produsele unei „civilizaţii în decadenţă". Au deci o cauză, o explicaţie hotărîtă, istoric-obiectivă.

N. Nicoleanu dezvoltă aceste idei, care vor găsi în ideologia socialistă întîia lor documentare ştiinţifică, într-o conferinţă din 1877: *Despre influenţa lecturei romanţelor streine*. Este o primă schiţă a psihologiei care va alimenta ulterior poezia „modernă", „decadentă" în general. Anume romane „torturează imaginaţia". O silesc să-şi creeze „dorinţi, imagini şi fantezii pe care inima nu le simte..." Se produc „iluziuni şi speranţe strălucite", irealizabile. De unde o „decepţie amară". (Gherea reia pe larg ideea în 1887: *Decepţionismul în literatura română*). Iată de ce, arată N. Nicoleanu, se ajunge:

„După dorinţi şi ambiţiuni nemărginite, în dezgust şi disperare; după plăceri şi senzaţiuni dezordonate, în egoism, în apatie şi chiar în moarte."[1]

Mecanismul jocului între iluzie şi decepţie, între nevoia excitantului şi blazare, este deci surprins, şi în

[1] N. Nicoleanu, *Poezie şi proză*, ed. G. Bogdan-Duică, Bucureşti, Minerva, 1906, p. 98, 127.

această direcție merg și alte comentarii, din ce în ce mai abundente.

Cînd ideologia socialistă își face apariția și ea începe să ducă la unele analize literare, explicația astfel inițiată se adîncește. Ideea de cauzalitate socială intervine, apare noțiunea de psihologie de clasă, discuția capătă un caracter tot mai științific. Considerațiile de ordin determinist (mediu, ereditate, patologie) devin și ele obișnuite, și pe baza studiului întregii cauzalități a curentului se produce prima încercare de analiză științifică a sociologiei și psihologiei poeziei „noi" în literatura română.

Meritul inițierii și adîncirii sale revine, neîndoielnic, în primul rînd, lui C. Dobrogeanu-Gherea. Că problema noilor curente literare l-a preocupat îndeaproape este greu de spus. Criticul socialist a privit totdeauna „decadentismul" numai ca o ilustrație a unor fenomene largi, concepute sub forma unor categorii sociologice și morale cu care opera de predilecție: „artistul proletar cult", „pesimism", „decepționism". Dar observațiile cuprinse în aceste studii sînt utile și de multe ori exacte. Ele deschid perspective, dau sugestii, ne introduc într-un lanț cauzal, care se putea dezvolta și adînci. Fără a rezolva prea analitic problemele specifice poeziei „noi", acestea sînt totuși puse, schițate. În esență, Gherea oferă numai un punct de plecare. Dar unul solid, fecund, care a lăsat în epocă urme mai adînci decît s-ar bănui la prima vedere.

Constituia, mai întîi, un merit, acela de a nu privi „decadentismul" drept un simplu fenomen arbitrar, haotic, un joc al întîmplării. A-l explica numai prin imitație, ca o simplă „modă", sau prin „degenerare", este de asemenea o eroare. El emană de la un tip al societății contemporane, în speță, artistul proletar intelectual sau „cult". Denumirea este confuză și eronată. În realitate, Gherea are în vedere intelectualul mic-burghez, pe care-l observă însă cu pătrundere în tendințele sale fundamentale: revoltă și simpatie pentru clasele nedreptățite, decepționism, pesimism.

Sînt tezele fundamentale ale studiilor: *Decepționismul în literatura română* (1887), *Cauza pesimismului în literatură și viață* (1890), *Artiștii proletari culți* (1894), cu unele imprecizii de caracterizare, azi vizibile.

Propriu-zis, niciodată nu se face la Gherea o distincție netă între „decepționismul" marilor romancieri ai secolului al XIX-lea și acela al „decadenților" autentici. Dacă psihologia „artistului proletar cult" este în genere „melancolie, nehotărîre, lipsă de voință, deprimare sufletească, care poate merge pînă la manifestări patologice la decadenți, solitarism, reflexivitate, subiectivism"[1], nicăieri nu găsim o linie netă de demarcație între universul moral al acestui „artist proletar" și poetul „decadent" modern. O analiză diferențială a psihologiei acestui tip Gherea nu ne-o dă, dar genul proxim al noțiunii este fixat. Este iarăși simptomatic faptul că atunci cînd a trebuit să dea exemple de „artiști proletari culți", Gherea citează numai scriitori mic-burghezi (Eminescu, Caragiale, Vlahuță etc.), și nici un poet intelectual — proletar propriu-zis, deși epoca sa nu ducea lipsă. S-ar zice că pe un Petică, pe un I. C. Săvescu, Gherea i-a ignorat total, deși i-ar fi confirmat din plin teoriile.

Tendința spre generalizare largă umbrește și alte observații în fond juste. Se surprinde în literatura patriotică, progresistă, la sămănătoriști, precum și la simboliști, o tendință de idealizare a trecutului[2]. Dar a stabili o legătură între aceste curente, chiar și în acest singur punct, e cu neputință. Medievalismul simbolist este feeric, legendar, mitic, de reverie, tendință de care sămănătoristul este total străin. Foarte adevărat faptul că fondul sufletesc amorf al „artiștilor proletari culți" duce la formalism. Dar a afirma că cei mai mulți „vor alerga la un fel de telepatie poetică — la simbolism colorit sau decadent", este totuși o eroare. Nimic de obiectat la pro-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed. Horia Bratu, București, E.S.P.L.A., 1957, I, p. 280.
[2] *Ibidem*, p. 248—249.

poziția „decadența modernă aparține aceluiași curent pe care l-am studiat: e degenerescența lui“[1], dar studiul literar propriu-zis lipsește.

Totuși Gherea este la noi primul care vorbește de „decadentism“ ca de un fenomen complex, negativ, dar cu realitatea sa obiectivă, și aceasta cu suficientă insistență ca să introducă și să răspîndească noțiunea. Discutînd-o, atitudinea criticului este aceea de răceală profesională, de clinician. Contemporan și apropiat ideologic de teoriile lui Max Nordau, din *Dégénérescence* (tr. fr. 1894, o traducere românească dau R. Vermont și H. Streitman în același an), nu integral îmbrățișate, Gherea va vorbi și el de „pesimistul modern“ ca de un „degenerat nervozicește“, de un „enervat“ de excese sexuale, care dau naștere la copii „degenerați nervozicește“[2], viitorii decadenți. Un izvor al acestei idei este și J. M. Guyau (filozof citat), ostil decadenților (*L'art au point de vue sociologique*, IV). Din *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* par să vină ideile despre antagonismul dintre artă și societatea modernă burgheză. În tot cazul, din această sferă Gherea își trage concepția despre *Decăderea literaturii contemporane* (1893), la care se adaugă, bineînțeles, lecturile și observațiile sale proprii.

De loc polemic, ceea ce surprinde pe critic este tocmai insistența cu care revine, din toate părțile, constatarea asupra presupusei decăderi calitative a literaturii contemporane:

„Aserțiunea despre decăderea literaturii contemporane, din punct de vedere al geniului artistic, e cam exagerată și nu-i nici măcar originală, căci în toate timpurile s-au găsit oameni care au socotit literatura ce le era contemporană inferioară față de literatura mai veche“.

Odată redus la proporțiile sale reale, fenomenul totuși există ca o realitate obiectivă:

„Dar cu toate exagerările e incontestabil că lite-

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, I, p. 279.
[2] *Ibidem*, p. 132—145.

ratura contemporană în țările cele mai civilizate cum e Franța, Englitera și Germania se află în decădere, nu numai în comparație cu un trecut mai mult sau mai puțin vag, dar chiar în comparație cu epoca imediat precedentă din secolul trecut".

Ajuns la acest punct, Gherea propune o soluție, care, în termenii enunțați de critic, istoria n-o verifică:

„Epoca, vremea în care trăim noi, este absorbită de frămîntarea marilor chestii sociale, iar epoca ce se apropie trebuie să le deslege.

Cu o iuțeală nemaipomenită, cu toții mergem către transformarea socială, către o altă societate, cu totul deosebită de aceea în care trăim noi. Un zgomot surd, dar formidabil, care pe zi ce merge devine tot mai limpede, ne prevestește furtuni mari, schimbări radicale, care ar mătura o întreagă întocmire socială pentru a o înlocui cu alta. O astfel de epocă trecătoare nu poate să fie avantajoasă unei înfloriri literare. Forțele cele mai inteligente ale celor ce citesc, precum și forțele cele mai talentate, ale acelora care ar putea să creeze, sînt atrase acolo unde se joacă un joc enorm —întreg viitor al omenirii."

S-ar înțelege de aici[1] că epocile revoluționare sînt prin definiție ostile înfloririi artei și literaturii, ceea ce nu se confirmă, în esență, nici în veacul revoluțiilor burgheze, nici, cu atît mai puțin, în acela al revoluțiilor socialiste — proletare.

Denotînd perspicacitate, Gherea nu simplifică totuși lucrurile. Curentul „nou" nu este numai o chestiune de „degenerare", ci și una de firească reacțiune estetică. În 1895, cînd scrie articolul *O problemă literară*, el nu-i poate da încă numele, „fiindcă reprezentanții lui îi dau atîtea nume diferite, cîți ciraci cuprinde. Astfel, ei se numesc decadenți, simboliști, preraphaeliști, exotiști ș.a.m.d." Și mai grea este caracterizarea doctrinei artistice a curentului „nou", existînd o mare deosebire de vederi între diferitele

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Decăderea literaturii contemporane, Săptămîna ilustrată,* I, 2, 10 ian. 1893, p. 11.

școli noi. „Dar deosebindu-se în multe privinți, într-o privință (ele, n.n.) sînt în perfect acord: în negarea doctrinei naturaliste". Apare deci și noțiunea de cauzalitate literară, de natură a întregi și nuanța definiția. Descoperindu-i rădăcinile în romantism:

„Curentul nou nu e altceva decît romantismul reînviat, și încă romantism în partea lui cea mai exagerată, cea mai contestabilă, cea care a fost mai cu succes combătută și mai sigur învinsă de naturalism."[1]

Consemnînd fenomenul ca o realitate literară, în plină afirmare, Gherea se reține să-l condamne în bloc. El își propune să-l studieze în amănunțime, lucru pe care nu-l va mai face. Dar încă de pe acum criticul stabilește o distincție remarcabilă. Disprețul pentru această literatură a fost:

„Bine meritat atîta vreme cît curentul nou a fost reprezentat prin decadenți, scriitori francezi lipsiți de cultură, de bun-simț și de talent, dar și disprețul devine absolut ridicol cînd noul curent începe să fie reprezentat prin artiști cu adevărat și real talent. Chiar în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e Verlaine, și cine ar putea să nege talentul mare al preraphaeliților englezi, cum e Dante Gabriel Rosetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi Strindberg și mai ales Ibsen?"

Curentul nou, „antinaturalist, numără acuma în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate"[2]. Urmează deci a nu-i confunda în nici un caz cu „imbecilitățile în care e așa de bogat acest curent."[3]

Distincție pozitivă, întemeiată, de preluat și adîncit azi, stînd pe recunoașterea realității talentului și pe aceea a cauzalității sociale. Dacă Gherea admite — și concepția științifică îl obligă la aceasta — că viața socială modernă fermentează noi idei și sentimente, el nu putea nega apariția unui nou curent literar,

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, p. 348—349.
[2] *Ibidem*, p. 349.
[3] *Ibidem*, p. 350.

care devine inevitabilă. Întreg determinismul și evoluționismului său îl împing la această concluzie, net superioară contemporanilor săi, naturaliștilor dogmatici, precum Alexandru G. Djuvara, care afirmau că „formula naturalistă este definitivă."[1]

Este regretabil că Gherea n-a reluat cercetările sale în această privință. Dar, cu toate aproximațiile, generalizările și erorile sale, el a fixat un număr de jaloane, mai ales pentru perioada respectivă a criticii românești, care s-au bucurat printre contemporani de o răspîndire considerabilă. Conferința din 1892 a lui Vlahuță despre curentul eminescian este tipică pentru puterea de circulație a ideilor gheriste despre pesimism, decepționism, proletariat intelectual cult. Ea este un adevărat, decalc ideologic[2]. Perfecționarea ideilor sale ar fi contribuit într-o largă măsură la studiul științific al poeziei noi. Ceea ce se constată, deocamdată, la discipoli, este însă numai o reluare, în extensiune, a tezelor lui Gherea. În presa democratică, socialistă, ele fac autoritate, și circulația lor se constată din abundență.

Despre „lipsa de ideal și pesimism" în poezia română, ca urmare a „alcătuirii economice a societății capitaliste burgheze", se vorbea la *Contemporanul* încă din 1886[3]. În *Revista olteană* (1889), Traian Demetrescu atinge și el problema poeților „noi", pe care-i citește în original: „Mulți din criticii moderni îi lămuresc ca un produs bolnăvicios și anormal al bătrînei civilizații din Franța."[4] Individualismul și izolarea lor provine dintr-un „dezacord" cu mediul social. Situația se verifică și în societatea noastră burgheză, unde „bieții poeți rămîn niște exilați". De aici tendințele lor evazioniste, nostalgice, de refugiu

[1] Alexandru G. Djuvara, *Idealism și naturalism*, București, 1883, p. 194.
[2] A. Vlahuță, *Curentul Eminescu și o poezie nouă*, București, 1892.
[3] D. A. Teodoru, *Rolul tinerimii în mișcarea socială*, *Contemporanul*, V, 5, noiembrie 1886, p. 403.
[4] Traian Demetrescu, *Opere alese*, ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1951, p. 146.

într-un „univers etern de halucinații, de visuri". Intervin și predispozițiile nervoase, ereditare:

„Un adolescent senzual, sceptic, înzestrat de o imaginație timpurie și puțin morbidă, va savura *Les Fleurs du mal* ale lui Baudelaire cu un deliciu brutal și rafinat"[1].

Mai precis chiar decît Gherea cu privire la compoziția socială a poeților încadrabili în formula „proletariatul intelectual", pesimist și revoltat, este G. Ibrăileanu în publicistica sa socialistă de tinerețe. În *Critica socială* (1892), el vorbește de „literații noștri reprezentanți ai micii burghezii"[2], ceea ce reprezintă definiția socială justă. La *Evenimentul literar* (1894), Ibrăileanu dezbate probleme de „psihologie de clasă" pe marginea volumelor *Intim* de Traian Demetrescu și *Dan* de Vlahuță, cu unele observații utile conturării tipului mic-burghez, care va scrie în curînd poezie simbolistă. I se relevă nota izolării, ostilitatea față de „burtă-verzime" (adevărată bestie neagră la Macedonski!), senzualitatea, contemplativitatea, neînțelegerea „mecanismului societății în care trăiește"[3]. Nu este încă Ibrăileanu cel de mai tîrziu, care va scrie *Poezia nouă*, dar pe latură pur sociologică cunoașterea noilor factori literari face progrese.

Cu toate acestea, la *Evenimentul literar* adevăratul critic al simbolismului, înglobat în definiția generică a „literaturilor decadente", este Raicu Ionescu-Rion. El respinge în bloc pe toți „cavalerii artei pentru artă" („diabolici, esteți, parnasieni"), în care include nediferențiat pe Baudelaire și pe Catulle Mendès, pe Tailhade și pe Verlaine, declarat „nebun", ceea ce este o mare eroare. Dar dacă în aplicații judecata tînărului critic este amendabilă, ca și punerea la un loc a parnasienilor cu poeții anarhiști și macabri, sublini-

[1] Traian Demetrescu, *Profile literare,* Craiova, 1891, p. 176—178, 105, 140.

[2] Cezar Vraja, *Darwinismul social, Critica socială,* I, 8, 1892, p. 245.

[3] *Idem, Psihologia de clasă, Evenimentul literar,* I, 4, 10 ianuarie 1894; 12, 7, martie 1894.

erea amoralismului, pesimismului și formalismului reprezintă note exacte. De unde concluzia:

„Căutarea de efecte de formă, printr-un fond egoist și printr-o completă nepăsare de lumea din afară."[1]

Aceste obiecții sînt comune, în fond, întregii polemici dusă de socialiști împotriva „artei pentru artă". În același cadru de discuție, pe urmele lui Gherea, Raicu Ionescu-Rion dezvăluie și el originile de clasă — burgheze — ale acestei teorii. Dacă arta devine individualistă și apolitică, explicația stă în faptul transformării burgheziei din revoluționară în clasă reacționară:

„Clasa celor care o cultivaseră ajunsese atotputernică, nu-i mai interesa nimica din durerile și schimbările sociale; nu mai aveau de apărat o cauză socială."[2]

Tot de la Gherea provine și „filiația" romantism-decadentism, „prea evidentă", în timp ce Nordau este pus la contribuție pentru considerații de psihologie patologică, formalism etc., răspîndită în întreaga publicistică a epocii. Ca indicație de metodă trebuie reținută și tendința de diferențiere a literaturii „decadente" din ansamblul literaturii contemporane. „Este ea toată decadentă? Nimenea n-ar îndrăzni s-o spună." „Școlile decadente nu fac decît să potențeze caracterele ce se pot observa în întreaga literatură contemporană". „O exagerare mai mult, o forțare mai mare a acestor caractere" și căderea în decadentism este inevitabilă. „Pînă la decadentism nu e decît un pas." Dar el reprezintă o diferență specifică, o nuanță calitativă, în fond *o altă poezie*, pe care istoria literară științifică n-o pierde din vedere. Această distincție, prezentă la Gherea, la Raicu Ionescu-Rion, se înscrie printre analizele cele mai pertinente pe care începuturile criticii noastre științifice le inițiază.

Preocuparea centrală a criticilor socialiști nu era împiedicarea apariției unei poezii române „noi", ci

[1] Rion, *Literaturile decadente, Evenimentul literar*, I, 17, 11 aprilie 1894.

[2] *Idem, op. cit., Evenimentul literar*, I, 18, 18 aprilie 1894.

numai prevenirea alunecării în maniera sterilă, „decadentă." De fapt, pînă în 1894, nu apăruse la noi o poezie pur „decadentă" de amploare. Dar, se întreba Raicu Ionescu-Rion: „Cine ne poate nouă garanta că de la teoriile estetice deja expuse în țara noastră, nu se va ajunge la decadentism?"[1] Totul este a lua din timp precauțiunile necesare, a produce clarificarea ideologică trebuitoare.

Aceasta este poziția *Evenimentului literar*, apărată și de Emil D. Fagure. Folosindu-se de Guyau și Lombroso, el apasă pe ideea de „dezechilibrare", pe latura formalistă și patologică a acestei poezii, respinsă pe plan moral și psihologic[2]. Însă nici el nu generalizează. Regretul mare este că „la noi școala decadentă e reprezentată prin nulități care momițăresc producerile de talent ale acelora". Dar e tot atît de „adevărat că dl. Cincinat Pavelescu și Alex. Macedonski au reușit adesea să producă lucrări de talent, cînd n-au ținut cu orice preț să se scalde în atmosfera infectă de «cadavre desfigurate»"[3].

Sub emulația acestei campanii se produce și conferința de la Ateneu, din 17 februarie 1894, a lui Anton Bacalbașa, despre *Arta pentru artă*, cu relativ puține idei noi cu privire la problema propriu-zisă. Este urmat Gherea în privința „proletarilor intelectuali", se reiau tezele de la *Evenimentul literar* despre decadentism și lipsa de participare la frămîntările sociale. Individualismul acestei poezii se explică prin: „lipsa de curaj a unor artiști de a intra în luptele sociale", observație în genere justă. Decadentismul ar fi deci un fenomen de deficiență morală, o impermeabilizare egoistă la viață, avînd ca urmare „formalismul". Caracteristica acestei poezii ar fi:

„Pustiul de idei, pe care se așterne nemilostivul potop de vorbe. Cînd artistul vroiește să fugă de ana-

[1] Rion, *op. cit.*, *Evenimentul literar*, I, 18, 18 aprilie 1894.
[2] E.D.F., *Decadenții*, *Evenimentul literar*, I, 5, 17 ianuarie 1894.
[3] *Ibidem*, 7, 31 ianuarie 1894.

liză, de cercetarea amănunțită a relelor sociale, cînd el evită să ia o parte sau alta în luptă — ce-i mai rămîne de atacat? Îi rămîne forma, îi rămîn cuvintele."

Lipsit de orientarea și clarviziunea lui Gherea, Anton Bacalbașa nu crede încă în răspîndirea acestei formule literare. El o socoate perimată chiar la acea dată, adică înainte de a-și fi dat întreaga sa măsură[1]. Dimpotrivă, C. Mille constată, mult mai aproape de adevăr, că „sînt vestigii de alcătuirea artei nouă" și recunoaște că „datoria criticului este a studia aceste simptome și a trage concluzii din cercetările făcute, a arăta noua îndrumare și a putea vesti unde duce această cale". Repetînd pe Gherea, criticul de la *Adevărul ilustrat* pleacă și el de la observația că: „Lupta uriașă dintre cele două stări sociale — cea de azi și cea de mîine — nu putea să nu impresioneze și arta, care, oricît s-ar nega, este icoana societății în care trăiește artistul".

Urmarea este un proces în trei faze, întrutotul caracteristice „unei lumi care se dărîmă și a nașterii alteia". Cea dintîi ilustrează un fenomen de izolare morală, de interiorizare, tipic în special la poeții noi, decadenții:

„Ei, față de această disparițiune, în nesiguranța zilei de mîine, neîncrezători în ceea ce va fi, în acest naufragiu de credințe religioase și de prejudecăți sociale, sînt într-o stare sufletească ce îi silește a se afunda în ei înșiși, a părăsi lumea exterioară și a se plînge pe ei, căci nu-și mai găsesc locușorul în lumea aceasta".

A doua fază a artei moderne este critica societății actuale. Acesteia îi corespunde apariția școlii naturaliste în roman, „care a avut ca scop de a cerceta starea de putreziciune a burgheziei, a-i diseca alcătuirea, vițiile, prejudecățile, fățărnicia".

Cea de-a treia fază, a „aspirațiunilor către o lume mai bună, către ceva care să fie frumos și nobil,

[1] Anton Bacalbașa, *Artă pentru artă*, București, 1894, p. 45—6, 47, 49.

care să nu miroase urît și să nu fie o priveliște dezgustătoare", a dat naștere unui rezultat „foarte ciudat", în speță nașterea „misticismului". Și această direcție alimentează o întreagă aripă a artei moderne:

„În loc ca artiștii să nu iasă din omenire și să alcătuiască poema măreață a unei lumi de fericire, ei s-au pierdut într-o lume mistică, unde imaginația lor bolnavă creează simbole, își închipuiește o lume ideală, care ne întoarce în epoca medievală, înainte de Renaștere".

Toate aceste tendințe îi apar lui C. Mille bine conturate, verificate științific, din păcate nu și cristalizate în opere trainice, de valoare. El va deplînge chiar faptul că:

„Din mijlocul acestui vălmășag n-a ieșit nici un talent, nici un geniu care să încheie în versuri sau în proză epopeia grandioasă a acestui jalnic sfîrșit de veac, să fixeze pe pînză sau să taie în marmoră capo-d'opere geniale, care să fie rodul splendid al acestor timpuri".

Prin urmare, „epoca artiștilor propriu-ziși ai viitorului nu a sosit", și astfel arta nouă nu și-a ținut încă promisiunea de a regenera efectiv, prin creație, estetica modernă, rămasă deocamdată la stadiul începuturilor nerealizate. Dacă judecata nu se verifică, în fond, pentru literaturile străine contemporane, unde existau un Baudelaire, un Verlaine, ea este întemeiată, în cea mai mare parte, pentru poezia română, care, în direcție pur modernistă, nu dăduse mai nimic valabil pînă în 1896[1].

Poezia modernă este criticabilă, arată în același timp presa socialistă, respectiv *Lumea nouă, literară și artistică,* și prin pretenția sa utopică și mistificatoare de a fi „pură", independentă de societate, respectiv de capitalism și burghezie:

„Dar o cunoașteți, voi, pe această artă pură? Ați visat-o, o știm; ați visat-o și multă vreme ați desmierdat-o iubind-o și scriindu-i stanțe în amurgul

[1] Const. Mille, *Arta nouă, Adevărul ilustrat,* III, 36, 4 noiembrie 1896.

blînd de seară; aţi iubit-o şi i-aţi jurat credinţă, căci eraţi tineri şi sinceri. Dar cînd veni vremea să vă izbiţi de stîlpii societăţii capitaliste, v-aţi plecat genunchii, şi între stomac şi creier, cel dintîi a fost învingător."

Subordonarea acestei arte intereselor clasei conducătoare este denunţată acum probabil pentru întîia oară, în termeni nediferenţiaţi, dar energici:

„Iar în locul idealului, aţi cîntat pe suveranul care vă aruncă banul de aur, în locul iluziei, aţi îmbătat de culori şi de armonie pe puternicii zilei, pe regii de metal, şi în marmoră aţi săpat pe călăii voştri, ai căror bufoni aţi fost, ai cărora Tribulaţi vroiţi să rămîneţi."[1]

Sociologică şi psihologică, această critică este implicit şi morală, căci poezia „decadentă" este pusă sub acuzaţie în cadrul procesului general făcut societăţii burgheze, denunţată în toate tarele sale, atît de bine reflectate în literatura decadentă minoră. Este un argument la care socialiştii se vor arăta totdeauna foarte sensibili. La *Curentul nou* (1905), criteriul moral este pentru H. Sanielevici de-a dreptul determinant. Articolul-program al revistei denunţă „imoralitatea" şi „barbaria rafinată a decadenţilor", pusă alături de „barbaria simplă şi brută a poporaniştilor improvizaţi". După Gherea şi Raicu Ionescu-Rion, H. Sanielevici priveşte şi el literatura nouă drept o simplă formă de „romantism decadent"[2], amestecînd noţiunile.

Era, fără îndoială, o confuzie caracteristică epocii, dar inevitabilă, căci ceea ce predomina în această sferă de consideraţii critice nu era preocuparea de nuanţe, ci spiritul polemic. Din perspectivă socialistă consecventă, la nivelul de atunci, literatura modernă, de orice specie, trebuia să reprezinte, în bloc, o eroare. De altfel, nici nu existau elementele necesare unor diferenţieri precise, şi repulsia totală

[1] St. Cruceanu, *Estetica viitoare, Lumea nouă literară şi artistică*, II, 21, 31 martie 1896.

[2] H. Sanielevici, *Poporanismul reacţionar*, Bucureşti, Socec, 1921, p. 9—10.

a partizanilor „artei sociale“ putea fi de înțeles. Pentru N. D. Cocea, în 1908, în *Pagini libere:*

„Din dezgustul de cunoscut, din goana după nou, neobișnuit, original, au răsărit atîtea școli, realiste, naturaliste, decadente, parnasiene, simboliste etc., care au pus firma în locul simțirii, formula în locul artei și preocuparea de originalitate în locul grijii de adevăr. Literatura modernă pare o haină bizară, fără gust, bogată cu aroganță, fină, fără eleganța aruncată pe umerii unei matroane care a părăsit contoarul într-o zi de sărbătoare.“

Necomplicîndu-se cu analize amănunțite, criticul consideră că *întreaga* literatură modernistă constituie cel mai detestabil fenomen literar cu putință:

„Spleenul, dezgustul, dezorientarea, pesimismul, autopsihologia desnădăjduită, anarhismul intelectual și moral își fac intrarea cu cortegii burgheze, pe arena vieții și a literaturii. Niciodată omenirea n-a fost minată de cancerul îndoielii, ca în veacul științelor pozitive. «Tristețea contemporană» a fost un adevăr, nu o ficțiune.“

În consecință, *întreaga* literatură modernistă va fi subordonată burgheziei:

„Toată literatura modernă e legată în mod fatal de împrejurările și de sentimentele în care evoluează cititorul din clasa capitalistă“.

Este adevărat, uneori, cum arată și N.D. Cocea, că:

„Mentalitatea contemporană osîndește pe literați și pe artiști să-și restrîngă facultățile creatoare într-o artă sterilă, făcută numai pentru mulțumirea unui pumn de privilegiați, ici și colo, într-această țară arsă de lipsa vieții, a avîntului și a idealului“[1].

Dar acest lucru nu este specific literaturii moderne în *totalitatea* sa, ci numai unei singure aripi, destul de întinse, dar nu exclusive. Alături de această poezie de servilitate burgheză, fie și inconștientă, va exista și una de izolare, de neaderență și de cri-

[1] N. D. Cocea, *Spre arta viitorului! Trecutul, Pagini libere,* I, 4, 26 iulie 1908, p. 55—58; *Prezentul,* I, 6, 3 august 1908, p. 82—85; *Viitorul,* I, 9, 24 august 1908, p. 135—138.

tică, întărită — cum s-a putut vedea — de formulări teoretice corespunzătoare. Dar, repetăm, perspectiva istorică încă lipsea, iar conturarea sensurilor divergente în simbolism nu luase pe atunci amploare. De unde acest verdict total negativ.

Confuzia dintre „decadentism", „modernism" și „simbolism" se menține și la *Viața socială* (1910), dar aici apare și o poziție nouă. Se stabilesc anumite afinități între socialism și inovațiile literare, plecîndu-se de la premisa că o ideologie revoluționară nu poate să nu spargă, în artă, și anumite forme tradiționale de expresie. Poezia lui T. Arghezi servește de argument:

„Convinși că pe terenul artei și al literaturii numai arta și fraza care înalță sufletul și gîndirea omenească reprezintă — independent de școală și de tendință — singura forță revoluționară, am încercat o colaborare liberă între artă și socialism și ne-a plăcut gîndul să punem idealul nostru social, în primul și în ultimul număr ar revistei, sub auspiciile poetului celui mai revoluționar al vremii noastre: T. Arghezi"[1].

Pe această bază, „arta nouă" va intra tot mai mult în orbita publicațiilor democrate și socialiste, unde este discutată, criticată, dar în nici un caz de pe poziții de bagatelizare și respingere totală. Explicația faptului stă în aceea că, după 1910, poezia nouă, simbolistă, înregistrează opere și succese imposibil de negat în totalitate numai pe baza ideilor din 1894. De unde un proces firesc de adaptare la evoluția fenomenului literar românesc. Astfel, la *Facla*, în 1911, se recunoaște legitimitatea simbolizării, procedeu tradițional, inevitabil, care vine în conflict cu progresele spiritului științific:

„De pe acum asistăm la lupta disperată a simbolismului contra direcției științifice a spiritului omenesc, direcție al cărei corolar în artă este realismul și naturalismul".

Principial vorbind, acest procedeu artistic ar fi

[1] *Viața socială*, I, 12, 1910, p. 266.

sortit dispariţiei, dar revista nu se lansează în profeţii şi adoptă poziţia prudenţei, cea mai întemeiată:

„Se pare deci că arta modernă se află în faţa unei dileme: necesitatea, dar şi imposibilitatea simbolismului. N-am pretenţia să o desleg: e treaba artiştilor geniali ai viitorului."[1]

Absolut remarcabil este faptul că acest punct de vedere în considerarea literaturii noi, introdus de C. Dobrogeanu-Gherea, se răspîndeşte, face progrese şi este acceptat într-o anume măsură chiar de apologeţii simbolismului înşişi. Ei adoptă multe idei şi expresii şi nu resping introducerea principiului cauzalităţii în literatură. În publicaţiile moderniste, o serie de teze, care provin în mod cert din foile socialiste, încep chiar să se infiltreze.

Nu mai departe Macedonski, care citează pe Gherea[2], vine cu explicaţii de ordin sociologic atunci cînd vrea să justifice sinceritatea pesimismului poeziei unor tineri. El face un tablou al nefericirii juvenile de la noi, substanţial identic cu acela al cauzelor „decepţionismului":

„Şi cînd plăpînzi, chinuiţi, ajung la şasesprezece ani, dacă se întîmplă să fie îndemnaţi de puterea sufletească să ia condeiul lor — atunci nu scriu, ci plîng"[3].

Sociologic şi istoric este şi modul determinist prin care acelaşi Macedonski explică apariţia simbolismului:

„Simbolismul nu este iar o modă. În literatură nu există mode. Există numai genuri, și ele sînt născute pe rînd din diferitele stări psihice ale umanităţii, sînt reflexe ale culturii, ale timpului, ale mediului. Aceste genuri se produc, își ating apogeul și decad, se reproduc, reurcă şi depier din nou, după cum

[1] Constantin Smeură, *Simbolismul şi arta viitorului*, *Facla*, II, 10, 5 martie, 1911.
[2] Al. Macedonski, *Cronica numărului 8*, *Revista modernă*, II, 8, 26 martie 1898.
[3] *Idem*, *Despre versurile tinerilor*, *Lumina*, I, 55, 12—13 iunie 1894.

evoluează și sentimentele omenești ale căror rezultate au fost."[1]

Pe baza lui Max Nordau, dar în consonanță cu totalitatea teoriilor gheriste, este scris un întreg studiu despre simbolism de către deja amintitul Dragomirescu-Ranu. Formele de rafinament, nevroză și degenerare, care se constată în poezia decadentă, sînt „fatal legate de natura vieții sociale". Subiectivismul și individualismul acestei poezii este „expresia unei stări sociale, o manifestare a consecințelor unei vieți ce nu mai corespunde unei normale învoiri cu forțele unui organism uman". Orice socialist putea să subscrie și concluzia:

„Că așa-numitul decadentism e al timpului, că e produsul vieții agitate de azi, viață în care te distrugi muncind, în care-ți falsifici și simțirile și cugetările, nu mai e de îndoit"[2].

Există simboliști sinceri și talentați, după cum există simboliști fără talent și degenerați. Judecata aceasta, din 1896, care repetă pe aceea din *O problemă literară* (1895) a lui Gherea, formează concluzia cea mai echitabilă despre simbolism enunțată la noi la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Încă o dovadă de circulația noțiunilor și categoriilor gheriste ne-o dă pe acest plan și *Viața literară,* revista lui G. Coșbuc, I. Gorun și Il. Chendi, din 1906. Aici un lung studiu consacrat lui Traian Demetrescu îl clasifică în „marea familie simpatică a poeților decepționiști"[3] etc.

Prestigiul criticii științifice în această perioadă de controverse în jurul simbolismului este atît de evident, încît el influențează în oarecare măsură chiar presa naționalistă, de dreapta, structural ostilă socialismului, dar și simbolismului. În adversitatea lor față de decadentism, aceste două aripi ideologice se întîlnesc în acest punct. Asemenea socialiștilor, unii sămănătoriști se pun și ei pe o poziție de clasă

[1] Al. Macedonski, *Simbolismul, Țara,* III, 625, 2 iulie 1895.

[2] Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară, Românul,* 23 iulie (4 august) 1896, 16—17 (28—29 august) 1896.

[3] Barbu Constantinescu, *Opera literară a lui Traian Demetrescu, Viața literară,* I, 26, 25 iunie 1906.

și denunță simbolismul ca reprezentînd „aristocrația“[1].

În polemicile sale antidecadente, Ilarie Chendi se apropie, nu o dată, în idei și limbaj de Gherea, care-i impunea în mod vizibil. El îi acceptă teza cu privire la „seceta“ literară[2], cît și pe aceea a decăderii naturalismului. Chendi combate de asemenea, comentînd *O problemă literară*, recrudescența simbolismului, care însă nu-i pare „stranie“, ci numai o dovadă în plus de necesitatea „dulcei sinamăgirei“ (așa traduce Chendi teoria lui Lipps despre „autoiluzionarea conștientă“)[3]. Interesul pentru literatura de „mister“ a lui Maeterlinck este explicat prin raportare la descompunerea morală a păturii noastre superioare, deci printr-o coincidență desăvîrșită cu teza socialistă:

„Toate speculațiunile, destul de obscure, prin care se dezvoltă în mod fragmentar cîteva probleme din viața sufletească a individului trudit; toate tendințele de a răsturna prin afirmații paradoxale, dar de o adîncime aparentă, ideile «ruginite» ale diferitelor școli filozofice și estetice și ale diferitelor întocmiri convenționale; în general, întreaga atmosferă mistică din lucrurile acestea trebuie să placă mult unei societăți obosite, sensitive și incompatibile de emoțiuni mai puternice“[4].

Considerații de psihologie de clasă explică antagonismul dintre „burghezul echilibrat“ și poezia nouă, de avangardă[5]. Este o metodă care se întîlnește și altădată în paginile revistelor tradiționaliste, atunci cînd ele atacă poezia simbolistă. Peste tot geneza este văzută în perspectiva „decepționismului“, a cauzelor sociale ale pesimismului. De unde,

[1] Emilgar, [E. Gîrleanu], *O nouă revistă, Viața nouă, Făt-Frumos,* I, 19, 15 februarie 1905, p. 302—305.

[2] Il. Chendi, *Cronica literară, Familia,* XXXIV, 18, 3/15 mai 1898, p. 213.

[3] *Idem, Dulcea sinamăgire, Familia,* XXXIV, 151, 22 dec. 1898, p. 603—604.

[4] *Idem, Spleen, Sămănătorul,* II (1903), p. 281—282.

[5] *Idem, Preludii,* ed. a II-a, București, Minerva, 1905, p. 161—162.

din nou, imaginea „proletarului cult“, devenită tradițională:

„Fiindcă acestor poeți le lipsește credința de altă dată, fiindcă materialismul predominant al timpului le-a nimicit idealul sublim... ei au rămas ca niște copii orfani, lipsiți de adăpost în contra neajunsurilor și mizeriilor realității în care se văd, sînt siliți a se tîrî în noroiul și pulberea pămîntului.

Pentru aceștia, și forma poeziei lor devine adeseori neguroasă și grea de înțeles pînă la absurditate.

Simboliștii tind a apropia arta poeziei de a muzicii și a nu exprima prin ea decît simțăminte.

Poezia ar trebui să se contopească cu muzica.“[1]

În sfîrșit, în această fază începe să pătrundă și justificarea exprimării în poezie a vieții noi, industrializate, a orașului modern, adică a mediului în care proletarul își formează conștiința de clasă, și pe care poeții simboliști, trecuți pe la socialiști, vor începe uneori să-l cînte. Se admite deci exteriorizarea în poezie a unui „suflet nou“:

„Un suflet crescut în preajma mașinilor industriale, trecut prin coloanele de fum ale fabricilor, plămădit în căderea de ciocane a uzinelor, călit în flacăra de iad a cuptoarelor din care țîșnește civilizația veacului nostru“[2].

Aceste prime sugestii științifice, intrate în eclipsă în critica românească după întîiul război mondial, vor fi continuate, cu adevărat, dar la un alt nivel, de-abia de critica românească actuală, în plin proces de valorificare a tradițiilor noastre literare. Este adevărat că începuturile criticii științifice socialiste, aflate într-o fază embrionară, n-au rezolvat toate problemele și propriu-zis nici n-au dat o analiză de oarecare amploare (tematică sau estetică) a poeziei simboliste. Dar ele au pus o problemă și au inițiat o discuție. Au identificat originile și psihologia de

[1] M. Străjan, *Simbolismul*, *Ramuri*, VII, 15 noiembrie — 1 decembrie 1911, p. 532.

[2] D. Tomescu, *Poezia orașelor*, *Ramuri*, IX, 1 mai 1914, p. 147.

clasă a poeziei simboliste şi moderniste în genere. I-au definit în esenţă universul moral. I-au semnalat, din timp, primejdiile. Au întreprins deci întru totul o utilă desţelenire a terenului.

2. DETRACTORI

Primele teoretizări simboliste, formulate cele mai adesea în stil destul de ponderat (la Ovid Densusianu decenţa şi solemnitatea sînt deosebite), n-ar fi stîrnit reacţiunile care le-au urmat dacă anumite împrejurări specifice ideologiei politice şi atmosferei literare româneşti, îndeosebi între 1890—1915, n-ar fi încălzit spiritele pînă la incandescenţă.

Privind de la suprafaţă în adîncime, existau toate motivele obiective şi subiective ca poezia „simbolistă", „nouă", „decadentă" (pentru adversari nu există nici o deosebire) să stîrnească cea mai vie repulsie şi să fie negată cu o violenţă rar întîlnită în istoria literaturii noastre.

Desigur, au mai existat în trecut intensităţi şi desfăşurări polemice de mare amploare. Critica iluminiştilor şi a democraţilor-revoluţionari făcută feudalismului, critica Junimii împotriva tradiţiilor politice paşoptiste reprezentau mişcări de opinie care n-au ocolit pamfletul, dar o anumită gravitate şi sobrietate de expresie n-a fost niciodată părăsită.

În cazul atacurilor antisimboliste este însă vorba de altceva. Într-o atmosferă de scandal şi frondă, detractorii noului curent se dovedesc plini de dispreţ şi invectivă, de dezgust şi intoleranţă, pornită pe ridiculizare şi desfiinţare totală, într-un stil brutal şi categoric, din care cu greutate s-ar putea găsi specimene riguros echivalente în epoca anterioară. Agitaţia se consumă, desigur, pe spaţii restrînse, în

redacţii, cenacluri, cafenele. Este o convulsie care stăpîneşte lumea literară şi nu atinge marele public. Dar dacă nu se desfăşoară în extensiune, ea cîştigă în adîncime şi intensitate, producînd gesturi violente şi campanii tenace. Este un semn că o bună parte a opiniei noastre literare n-a putut asimila în mod organic niciodată nu numai simbolismul, dar nici măcar ceea ce începuse să se numească, în genere, „poezie nouă", „poezie modernă".

Fără îndoială, antipatia care înconjura pe Macedonski şi grupul său, într-o perioadă încă eminesciană, apoi sămănătoristă, trecea în bună parte şi asupra principiilor pe care aceşti poeţi încep să le propage. Ideile simboliste, înglobate repede în categoria reprobabilă şi nediferenţiată a „decadentismului", beneficiau de proasta reputaţie care înconjura, din principiu, pe orice adept al poeziei „noi", „moderne". Se înţelege că această poezie era respinsă înainte de orice analiză şi teoretizare, căci asupra sa se răsfrîngea întreaga incapacitate filistină de receptare a epocii şi mai ales o anumită reacţiune ideologică, naţionalistă, net conturată, fenomen determinant între toate. Dar este un fapt că şi boema „maestrului" Macedonski şi a discipolilor săi, estetismele şi gesturile de stridenţă ale cenaclului produceau iritare, sarcasme, ironii, într-un mediu fie mic-burghez, fie de mentalitate rurală, fie de intelectualitate proletară, socialistă. Această ostilitate antiboemă fuzionează şi dă o coloratură afectivă întregii ostilităţi a epocii.

Între grupările antisimboliste trebuie făcută însă o distincţie. Dacă socialiştii vor critica „poezia nouă", ei o vor face în mod analitic şi cu seriozitate, cercetările lor reprezentînd, după cum s-a putut vedea, cea dintîi încercare de critică ştiinţifică a curentului simbolist. Observaţiile socialiştilor, pe linia progresistă, ascendentă, a culturii române, sînt în genere sobre şi ele aduc o contribuţie reală la elucidarea problemei prin sforţarea de a demonstra originile

obiective ale curentului, adevărata sa cauzalitate socială și morală. Respingerea criticilor de la *Evenimentul literar*, *Literatură și știință*, *Lumea nouă* nu este de natură temperamentală, superstițioasă, ci ideologică, fapt care ridică în mod sensibil nivelul discuției.

Semnificativă, de elucidat la fel, pe larg, contribuind la particularizarea simbolismului românesc, este și un alt gen de rezistență, care pornește chiar din mijlocul său. Se întîmplă ca tocmai promotorul ideii simboliste (Macedonski) să denunțe (el, cel dintîi) riscurile căderii în imitație și extravaganță, semnalînd cu perspicacitate unele din viciile alunecării simbolismului într-un „modernism“ fără consistență. El va critica metoda preluării formale, neasimilate, lipsite de maturitate, a principiilor noii teorii a poeziei, tendință lovită prin definiție de caducitate[1]. Cît privește interpretarea simbolismului ca o mișcare de tip „decadent“ (și unii dintre discipolii săi vor cădea în această eroare), ea va cunoaște tot în Macedonski și în alți adepți ai poeziei noi o împotrivire serioasă și constantă.

Dar această discuție se ducea, cu probitate, în cîmpul specific al poeziei, așa cum începuturile criticii științifice, socialiste, se preocupau, în mod explicit și sistematic, de conținutul și psihologia de clasă a noului curent. Și într-un caz, și în altul, opoziția la simbolism, sau la denaturările sale, avea un punct de plecare obiectiv, principial, exprimat fără violențe.

Cu totul alta era mentalitatea celorlalți detractori, grup dominant prin număr și pasiune, de componență fie mic-burgheză, fie de tip rural, insuficient sau de loc adaptat vieții de oraș. Pe aceștia îi irita în mod organic tot ce era sau numai li se părea „decadent“: poze și modă, originalitate de suprafață (sau reală), exotism ieftin și factice, psihologie turbure, afectată sau autentică, inovațiile formale, temele și limbajul poetic neobișnuit, orice. Despre o

[1] Adrian Marino, *Alexandru Macedonski despre tradiție și inovație*, *Steaua*, XVI, 2, februarie 1965, p. 24.

critică propriu-zisă în această zonă profund negativistă, pamfletară, nu se poate vorbi în nici un fel. Simbolismul a întîmpinat rezistență și în alte cercuri, pe motive de antagonism literar personal, dar este un fapt evident că marea negație a venit în mod constant și sistematic în special din direcția naționalistă și filistin-burgheză. Această constatare dă indicații precise cu privire la sensul ideologic al simbolismului, în nici un caz total reacționar pentru epoca respectivă.

Cel care dă tonul primelor campanii de mari proporții la *Sămănătorul*, apoi la *Floarea darurilor* și în alte publicații, unde se întindea raza sa de influență, este N. Iorga. Acesta face simbolismului, începînd încă din 1890[1], o critică de pură invectivă, mai mult temperamentală și impulsivă, decît mărturisit ideologică, după care Baudelaire este „poet al decăderii" și Edgar Poe „poet al celor mai nebune închipuiri"[2], nefaste genii ale răului, inspiratoare și la noi de „literatură infamă". Ea este scrisă de „efebi plămădiți în vițiі", fiind o adevărată „deșănțare", „șarlatanie", „o împleticire de biete limbi peltice, rămase în pruncie, cu boala copiilor cu tot", „o literatură de București-centru, de București-cafenea, de București-lupanar"[3]. Cum dar „să ne închinăm celor mai blestemate mode ale esteților Apusului, cum este posibil să ne dăm «în vînt» după toate insanitățile pariziene de astăzi?"[4]

Repulsia, după cum se vede, este de ordinul prejudecăților morale, în care atitudine se descifrează ușor ostilitatea sămănătoristă față de mediul urban, pretins cuib al corupției, al decadenței, al influențelor cosmopolite, dizolvante. De la aceste impresii

[1] N. Iorga, *Decadență, Lupta*, nr. 1227, 1890; *Un nou fel de șarlatanism, Timpul*, nr. 101, 1893.

[2] *Idem, Floarea darurilor*, 17 iunie 1907, 12 august 1907.

[3] Cf. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I, *Evoluția ideologiei literare*, București, Ancora, 1926, p. 156.

[4] N. Iorga, *O luptă literară*, II, Văleni, 1916, p. 14, 175—176; *Înrîuriri apusene, Neamul românesc literar*, V, 5, 12 februarie 1912.

puţin amabile, N. Iorga nu se va depărta toată viaţa, şi iritabilitatea sa la simbolism va face şcoală printre publiciştii şi poeţii sămănătorişti de extracţie rurală. Vlahuţă va ironiza „formalismul" simboliştilor într-o satiră *Slăvit e versul*, citată elogios de presă[1], la fel Coşbuc, în *Poetul de la Bîrlad*[2] etc. Cînd N. Iorga aude „că un profesor de Universitate a vorbit pînă şi studenţilor săi, un an de zile, ca dl. Densusianu, despre poeţii decadenţi ai Franciei, spre care ar voi să se îndrepte talentele noastre"[3], enervarea sa nu mai are margini. „Pretenţiile literare ale lui Ovid Densusianu", „care vrea" să ne închinăm celor mai blestemate mode ale esteţilor Apuseni", îi par dezgustătoare[4]. Indignarea se aprinde şi mai tare, în 1912, în plină perioadă de succes simbolist:

„Aşa-zisul simbolism? S-a prostit naţia aceasta într-atît, încît nu mai poate rîde de deşănţările minţilor pe dos sau ale diabolicilor şarlatani?

Aşa-zisul simbolism, întrucît nu e, cu ştiinţă, o farsă, o înşelare, ori un mijloc de parvenire literară, nu e decît o farsă!"[5]

În 1920, simbolismul era în Franţa o fază de mult depăşită. Poeţii simbolişti erau acum la Academie. La Sorbona se treceau teze de doctorat despre acest curent, dar N. Iorga rămînea ireductibil în fixaţiunile sale. El declară că nu pricepe nimic din „bizareriile" lui Stéphane Mallarmé şi pur şi simplu refuză să accepte ideea că simbolismului „critica de catedră e în stare a-i acorda astăzi în Istoria literaturii naţionale un adevărat volum"[6].

[1] M. Străjan, *Simbolismul, Ramuri*, VII, 15 noiembrie 1912, p. 535—536.

[2] G. Coşbuc, *Despre literatură şi limbă*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 54.

[3] N. Iorga, *Cronică, Sămănătorul*, IV, 30, 24 iulie 1905, p. 540.

[4] *Idem, O luptă literară*, II, Văleni, 1916, p. 14.

[5] V. Iamandi-Adrian, *Poporanismul literar al «Vieţii româneşti»*, Iaşi, 1913 *(Un cuvînt pentru această carte, Curente adevărate şi false curente)*.

[6] N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, Bucureşti, P. Suru, 1920, III, p. 393.

Persistenţa acestei negaţii fixează conţinutul, limitele şi cronologia unei întregi aripi antisimboliste, de conţinut naţionalist-puritan.

Reluînd toate ideile lui N. Iorga, dar într-o formă mai sistematizată şi mai analitică, nu însă mai puţin violentă, se situează critica lui Ilarie Chendi. Ea a fost dusă sub formă de foiletoane, mai ales între 1900—1910, în toate publicaţiile vremii de nuanţă tradiţionalistă — „ţărănistă", de la *Sămănătorul* şi *Viaţa literară şi artistică*, la *Luceafărul*. Peste tot, în această zonă, miezul obiecţiilor este la fel, în primul rînd de ordin moral şi psihologic. Iritau mai întîi aşa-zisele inconsecvenţe de caracter ale simboliştilor, megalomania, psihologia lor tulbure. În bună parte această critică este de ordin pur biografic, nu lipsită de o anume acuitate pamfletară. Simboliştii, moderniştii în genere:

„Îşi plîng vecinici inima însîngerată şi persecuţiile soartei, şi cu toate acestea se laudă cu dispreţuirea vulgului profan, care pentru dînşii e o legiune de coţcari; se linguşesc mereu prin milogeli şi prin dedicaţiuni pompoase, adresate tuturor personagiilor înalte din ţară, începînd cu Regina, trecînd la miniştrii şi soţiile lor, pînă jos la reporterii de gazetă, şi totuşi îşi dau aere de eroi trufaşi, cari se ridică cu suveranitate deasupra principiului binelui şi al răului şi trăiesc numai prin sine. Se proclamă apostoli ai castităţii şi preamăresc în acelaşi timp instinctele brutale şi dragostea perversă. O continuă exagerare a eului lor îi face să treacă *prin diferite crize de megalomanie* şi să-şi atribuie ei înşişi cele mai strălucite epitete. Unul se numeşte rege, altul leu, al treilea încarnaţiunea lui Dante."[1]

Specialitatea lui Chendi pare să fie evidenţierea contrastelor psihologiei simboliştilor, în scopul demonstrării incoerenţei, a ilustrării fondului lor anormal — acuzaţia de patologie apare acum cu tărie — premise ale unei ridiculizări eficace:

[1] Ilarie Chendi, *Preludii*, ed. a II-a, Bucureşti, Minerva, 1905, p.157—158.

„Aceeaşi scriitori slăvesc moartea (iadul, Satana, etc.) şi în acelaşi timp se înlănţuiesc de viaţă cu toată puterea, cum se închină iubirii eterice şi totuşi ridică la apogeu principiul dragostei senzuale, pînă la lascivitate — două contraste aşa-zicînd fiziologice, pe care le găsim aproape la fiecare dintre ei“[1].

Analiza nefiind de loc binevoitoare, de pur conţinut moral, nici nu poate fi de mirare că ceea ce va fi pus permanent sub acuzaţie este în special fondul psihologic al acestei poezii, în care se descoperă numai defecte grave: „lipsă de voinţă şi de energie“, infatuare enormă, pretenţii irealizabile, dualităţi ireductibile:

„Din faptele şi scrierile lor lipseşte armonia necesară între raţiune şi simţire, între datorie şi pornire sufletească“[2].

Dar mai presus de toate se ridică impresia de maladiv, de lipsă de vitalitate, de contemplativitate extatică, halucinantă, specifică tipului poetic decadent:

„De-o înfăţişare aristocrată, de un senzualism bolnav, dar fără nici o putere de viaţă. Le lipseşte sucul cu sînge, precum îi lipseşte crizantemei palide şi «isterice» mirosul florilor de primăvară.“[3]

Se înţelege că privită printr-o astfel de optică, nu lipsită de argumentele sale, unele chiar solide, poezia simbolistă se va bucura de puţină înţelegere şi răbdare analitică. Teoria simbolistă este lichidată în cîteva fraze, iar lectura producţiei propriu-zise duce la generalizări de o mare simplificare a problemelor, după dualitatea fond-formă:

„Materia îmbrăţişată de simboliştii noştri e cît se poate de vastă, începînd cu lumea transcendentă a sublimului, cu misterele simbolice ale naturii, pînă la «poezia» localurilor de prostituţie. Pretutindeni muzică şi ritm, culori şi tonuri, în toate scările cromatice, şi un parfum ce se volatilizează repede după citirea poeziei.“

[1] Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 101.
[2] *Ibidem*, p. 102.
[3] *Idem*, *Fragmente*, Bucureşti, Minerva, 1905, p. 90.

„Forma e iarăşi caracteristică: repeţiri şi îngrămădiri de cuvinte căutate din toate dicţionarele, rime din cele mai rare, compuse şi bizare uneori. Adjective cu grămada imprimă poeziilor celor mai reuşite un caracter rece, afectat şi dau autorilor o poză teatrală, de visători închipuiţi şi de spectatori dibaci. Să te miri că nu-i cunoaştem şi nu-i apreciem?“[1]

La tendinţele simbolismului spre „exotism“, „jocuri de culori“, „cultul pentru eleganţa şi nobleţea formelor goale“, „muzicalitatea versului liber“, „bizareriile reci şi afectate“, pe care le găsim „la o familie întreagă de coarde cristaline de la noi“, Ilarie Chendi va rămîne profund sceptic şi refractar pînă la capăt[2].

Foarte categoric este criticul nostru şi în chestiunea inovaţiilor simboliste în care el nu crede:

„Ceea ce mi se pare complet ridicol în aceste zvîrcoliri este ideea şi prezumţiunea că un pumn de teorii moderniste, adaptate şi rostite papagaliceşte, ar putea schimba dezvoltarea firească a literaturii noastre. Dar să-l lăsăm să treacă...! Cuibăriri de aceste parazitare îşi au pururea efectul lor hazliu. Ele se descompun de la sine, ca un corp găunos. Cei plecaţi în căutarea sublimului ating cu consecvenţă marginile ridicolului. Şi aventura dlui Densusianu se încheie cu acelaşi efect de comedie.“[3]

Această diatribă arată cu precizie limitele unor astfel de atacuri, care proclamă infailibil „falimentul literar“ al teoreticianului simbolismului, nu fără o concesie importantă: „La *Sămănătorul*, dl. Iorga a făcut greşeli cu carul“. Cei ce l-au urmat „au dat în gropi, s-au pierdut în declamaţii“. Împotriva acestora:

„Tot noi am dat strigătul de alarmă, arătînd că excesul de zel patriotic şi frazeologia duc la ştir-

[1] Ilarie Chendi, *Preludii*, p. 102.

[2] *Idem*, *Schiţe de critică literară*, Bucureşti, Cultura naţională, 1924, p. 144, 150.

[3] *Idem*, *Dări de seamă*, *Luceafărul*, IX, 17, 1910, p. 417—418.

birea estetică a literaturii; dar în același timp n-am combătut direcția însăși și n-am opus, ca dl. Densusianu, literatura decadentă drept salvare"[1].

Ea rămîne în continuare *bestia neagră*, mai ales că: „Scriitorii noștri cu gesturi exotice nu se dau învinși. Și în loc ca numărul lor să se împuțineze și predilecția pentru extravaganțele rimate să înceteze, vedem cu oarecare surprindere că cercul se lărgește."[2]

În fruntea „bandei" se află „vizirul Ervin", care-și pune „în ordine de bătaie discipolii" și „pornește cu dînșii într-o expediție de carnaval". El „sună din tuba miraculoasă și adună în jurul său rămășițele cele mai rahitice din alte taberi literare", grupare în care „nebunia e completă" (!). Tipărite în 1910, cu prilejul apariției în volum a *Conferențelor „Vieții nouă"*, opiniile integral negative ale lui Il. Chendi nu mai sînt citabile decît pentru ilustrarea exagerării extreme la care au ajuns și au persistat la noi ideile adversarilor naționaliști ai acestui curent: „Răsfoiți-le munca și vă convingeți că, de cînd există o literatură românească, ceva mai gol, mai sterp, mai fără inspirație firească ca vorbăriile artificiale ale acestor mărunțișuri poetice nu s-a scris"[3].

În rest, observațiile criticului despre spiritul de imitație servilă la simboliștii români, în prelungirea lui Macedonski, și mai ales a simboliștilor francezi, poate oferi și azi o bază de discuție (în 1906, Ovid Densusianu era denunțat că „bate cîmpii Franței într-un timp cînd mișcarea noastră literară este dintre cele mai intensive")[4]. La fel și obiecțiile despre excesele în parte formaliste ale simboliștilor români,

[1] Ilarie Chendi, *«Falimentul literar» al dl. Densusianu!*, *Viața literară și artistică*, II, 24, 24 iunie 1907.

[2] *Idem*, *Literatura decadentă*, *Viața literară și artistică*, I, 49, 16 decembrie 1907.

[3] *Ibidem*, *Viața literară și artistică*, I, 49, 16 decembrie 1907.

[4] Cronicar, *Cronica actualității*, *Viața literară*, I, 10 septembrie 1906.

luaţi unul cîte unul în vîrf de spadă, de la Ştefan Petică, la N. Davidescu[1].

Aceste idei cunosc o mare arie de răspîndire şi o continuitate nedesminţită, regăsită şi în anii de după război, îndeosebi la *Gîndirea*[2]. Pînă atunci, revistele de obedienţă iorghistă şi naţionalistă vor propaga în articole şi note violente o ostilitate antisimbolistă constantă, exprimată prin cîteva reacţiuni tipice: acuzaţii exagerate şi în bună parte neîntemeiate, de lipsă de talent, de noutate şi conţinut realist, înstrăinare, imoralitate, decadenţă, psihologie morbidă, manierism, formalism.

Astfel, pentru C. S. Făgeţel de la *Ramuri*, simbolismul românesc nu este decît „deghizarea lipsei de talent"[3] cu ajutorul pseudoinovaţiilor formale, creatoare de manieră, de o poezie fără „chemare", fără „necesitate". Simplă şcoală, cu o serie de „manifestări artificiale", este simbolismul şi pentru D. Tomescu[4]. Ar fi vorba de un program exterior, nerealizat de altfel, lipsit de „realitatea vie a sufletelor creatoare" şi deci de „sinceritate". De unde o „dibuire" permanentă, în căutarea şi adaptarea mecanică a celor mai „proaspete programe din Franţa"[5].

Pe această temă şi mai ales în jurul exerciţiilor formaliste, reale sau nu, ale simboliştilor, se bate peste tot monedă, în special la *Drum drept*. Aici se condamnă sistematic „meşteşugita întrebuinţare a cuvintelor", „savanta arhitectură", „exploatarea valorii mecanice a cuvintelor în vederea unor sonorităţi care să încînte auzul fără să mişte sufletul", concluzia fiind implacabilă:

[1] Ilarie Chendi, *Schiţe de critică literară*, p. 135, 144, 149, 156, 158.

[2] *Drumul cel bun*, *Gîndirea*, III, 13, 1 mai 1921, p. 158.

[3] C.S. Făgeţel, *Deghizarea lipsei de talent*, *Ramuri*, V (1910), p. 177—180.

[4] D. Tomescu, *Simbolismul, curent literar?*, *Ramuri*, IX, 1914, p. 97—100.

[5] *Idem*, *Dibuirile simboliştilor noştri*, *Ramuri*, IX, 1914, p. 121—123.

„E manieră, e șiretlic, e demagogia literară, e potop de vorbe, e tot ce vreți — dar nu poezie“[1].

Obiecția de fond a acestei campanii, care cunoaște între 1910—1915 apogeul său, este însă alta. Ea se inspiră din considerații naționaliste și tinde să compromită simbolismul sub raport politic, denunțat a fi rupt de realitățile naționale, prezentat ca un produs cosmopolit, plantă exotică fără rădăcină. Ar fi deci vorba de o literatură care „nu acostează nicăieri“[2], apatridă, înstrăinată de „sufletul neamului“, scrisă de poeți dezrădăcinați, care „au avut o țară și au uitat-o; au avut un suflet al lor și l-au dat la o parte“[3]. De aceea:

„Ne ridicăm împotriva tuturor producătorilor de «poezie nouă» care își închipuie că un scriitor poate nesocoti orice legătură cu societatea din care face parte. A nu avea o *vatră*, a nu te simți lipit de un pămînt...“[4].

De s-ar dovedi integral întemeiată, acuzația ar fi, într-adevăr, gravă. Nici o literatură nu poate rupe legăturile cu societatea din care face parte, și este de observat cum, sub presiunea epocii, în preziua intrării în război, ideologia dreptei începe să oscileze și să adopte — demagogic — un limbaj social. „Pămînt“, „vatră“, „societate“ nu sînt nici pe departe noțiuni identice, dar toate sînt suprapuse acum în scopul de a lovi simbolismul cu cea mai mare putere. Acest curent este denunțat chiar ca antisocial, dintr-o tabără profund ostilă adevăratelor probleme sociale:

„Mișcarea simbolistă nu e altceva decît literatura aceea, și besmetică, și hibridă, și pretențioasă, și proastă, pe care o fac anumite stîrpituri intelectuale care cred că «talentul» e totul și societatea nimic“[5].

Că „societatea“ pentru naționaliști nu reprezintă cîtuși de puțin realitatea claselor sociale în luptă, ci

[1] D. Tomescu, *Sinceritatea în poezia simbolistă, Drum drept*, X (1915), p. 373—375.
[2] *Ibidem*, p. 124.
[3] *Ibidem*, p. 375.
[4] *Ibidem*, p. 264.
[5] *Ibidem*, p. 263.

numai ideea de comunitate etnică, rezultă limpede din faptul că atunci cînd simboliştii vor preconiza „poezia oraşelor“, ideea este respinsă tocmai pe temeiul că s-ar crea un antagonism periculos între sat şi oraş, principiul diversionist al armoniei sociale fiind invocat cu tărie. Simboliştii:

„Nu vor să priceapă că unui scriitor nu-i mai este îngăduit să conceapă viaţa ca fiind plasată în cutii de calităţi deosebite: *jos,* calităţi inferioare, — adică satul; *sus* calităţi superioare — adică *oraşul.* Sate, tîrguri şi oraşe — acestea nu sînt decît forme sub care circulă acelaşi suflet omenesc, aceleaşi impulsuri ale vieţii universale.“[1]

În realitate, sămănătoriştii, tradiţionaliştii de orice nuanţă, care vor contesta întotdeauna realitatea şi valoarea psihologiei specific urbane, cînd vor nega o astfel de poezie, nu vor fi consecvenţi nici cu acest principiu. Ei refuză poezia oraşului din perspectiva poeziei satului, sub pretext că una este artificială, exterioară; cealaltă interioară, autentică:

„Poezia aceasta, răzimată pe cultul vieţii de oraş, înlătură *lirismul interior* şi-l înlocuieşte cu un *lirism exterior.* E o poezie care cîntă diferitele aspecte ale vieţii moderne, *fără să exteriorizeze un suflet.*“[2]

Nu există pentru *Drum drept* nici un „suflet nou“, şi deci nici o poezie care s-o exprime. Totul nu este decît o „literatură voită“, elucubraţie a unor „suflete sterpe“, lipsite de „vibraţiile unei simţiri spontane.“[3] Deci „aiurare simbolistă“ pe toată linia[4]. În rest, aceleaşi acuzaţii de psihologie macabră, de „bizareria formei“ şi, mai ales, aceleaşi acuzaţii de imoralitate, care provin de la N. Iorga:

„Decadenţii au o deosebită predilecţie pentru tot ce se poate închipui mai scandalos, mai degradat, mai greţos şi mai înspăimîntător“[5].

[1] D. Tomescu, *Poezia oraşelor, Ramuri,* IX (1914), p. 145.
[2] *Ibidem,* p. 148.
[3] *Ibidem, Drum drept,* IX, (1915), p. 124.
[4] C. S. Făgeţel, *Drum drept,* X (1915), p. 11, 568.
[5] M. Străjan, *Simbolismul, Ramuri,* VIII (1912), p. 555.

Cu un plus de violenţă şi de trivialitate în limbaj, aceeaşi denigrare sistematică este dusă şi în foile din Transilvania, îndeosebi la *Luceafărul*. Aci Ilarie Chendi a publicat multe din articolele sale cele mai ostile, aci apar articole cu titluri ca *Sălbăticia decadentă*[1], note ca *Histeria d-lui Ovidică*[2]. Este vorba, fireşte, de Ovid Densusianu, tratat de „renegat", denunţat că luptă „împotriva tendinţelor naţionale şi a ardelenilor în literatură"[3]. În mediul academic, universitar, Sextil Puşcariu folosise cam acelaşi stil şi aceleaşi argumente[4].

Cînd *Rampa* de la Bucureşti va deschide, în 1912, ancheta sa cu privire la „poezia nouă", sondaj al opiniei literare, departe de a fi integral ostil simbolismului (ne aflăm, de fapt, în faza sa de deplină ascensiune), *Luceafărul* reacţionează vehement. El va arăta că simbolismul nu poate „să prindă", deoarece îi lipseşte „strînsa legătură sufletească cu poporul în sînul căreia se iveşte"[5]. Ca atare, pretenţia de a iniţia un nou curent literar irită în cel mai înalt grad pe ideologii naţionalismului în literatură[6], unanimi a vedea în simbolism un adevărat atentat la integritatea, puritatea şi moralitatea sufletului „românesc".

Este izbitor faptul că oficialitatea, Academia, revistele de mare tradiţie, precum *Convorbirile literare*, vor nega simbolismul pe consideraţii identice. În aceste foruri îşi fac auzit cuvîntul exponenţii gravi şi solemni ai marii burghezii, scandalizată din prin-

[1] *Sălbătăcia decadentă*, *Luceafărul*, XII (1913), p. 762—763.

[2] *Luceafărul*, IX, 1910, p. 523—524.

[3] O. C. Tăslăoanu, *Grupări literare*, *Luceafărul*, X (1906), p. 44—46.

[4] Sextil Puşcariu, *Cinci ani de mişcare literară* (1902—1906), Bucureşti, 1909, p. 54—55.

[5] Tr. Dumitru-Şoimu, *Cu prilejul unei anchete literare*, *Luceafărul*, XI (1912), p. 435—437.

[6] *Idem*, *Curente literare în literatura română*, *Luceafărul*, XII, 28, 1 sept. 1912; D. N. Ciotori, *Creatori de curente literare?*, *Luceafărul*, XIII, 9, 1 mai 1913, p. 301—302.

cipiu la orice idee de avangardă, la orice „revoluţie“ literară. Spiritul său profund conservator reacţionează din instinct la inovaţia cea mai inocentă, simţind periclitată prin acest gest întreaga ordine existentă pe care marea burghezie se sprijină. Iată de ce poziţia cercurilor conducătoare în cultură, la momentul afirmării simbolismului, comună cu aceea a extremei-drepte, va fi una total negativă, formulată doar mai distant, de sus, cu cea mai desăvîrşită morgă filistină.

Tonul acestei atitudini, aparent sobre, îl dă la Academie însuşi Titu Maiorescu. Este o psihologie care se transmite tuturor junimiştilor, noi şi vechi, şi bineînţeles *Convorbirilor literare*. Ostilitatea răsunase foarte limpede, încă din 1886, cînd se denunţă în mod eronat „atmosfera estetică, viţiată de Macedonski“, dar mai ales în 1906, în raportul de premiere a poeziilor lui O. Goga, opusă ostentativ „celor deprinşi cu unele mievrerii moderne“, cu „efeminarea scrierilor decadente“[1].

Explicaţia acestei optici prin aderenţa criticului la estetica poeziei clasice[2] este reală, dar nu suficientă. Şi temperamental, şi social, şi prin formaţie culturală, T. Maiorescu era un om „bătrîn“, un integrat în clasa boierească, definitiv fixat în poziţiile sale şi, cu necesitate, un conservator în ideologie, în politică. Iar poezia modernă şi simbolistă, alimentată de entuziasme tinereşti, sugera prin toată fiinţa sa înnoirea, schimbarea, „revoluţia“. De aceea, nu numai el, dar şi toate spiritele conservatoare o vor combate. Această magistratură va fi ţinută la *Convorbiri* în special de S. Mehedinţi, discipol maiorescian şi director al publicaţiei, care face front comun cu cele mai agresive foi sămănătoristo-naţionaliste.

Ceea ce se opune simbolismului inovator este conformismul şi tradiţia „bunului-gust“, a, „bunului-

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, III, Bucureşti, Socec, 1928, p. 79, 307.

[2] E. Lovinescu, *op. cit.*, I, p. 154.

simţ", izbit la tot pasul de „infirmitatea simţului estetic":

„Lor le place în artă excepţia, nu regula: muzică cu disonanţe, pictură în culori neverosimile; stil cu întorsături căutate şi cu transpuneri de imagini, culoarea trebuie să sune; sunetul să miroasă; mirosul să dea imagini vizuale. În ei natura pare că vrea să-şi rîdă de sine însăşi, negîndu-şi propriile sale legi. Le răstoarnă valorile; boala e dată ca model pentru sănătate. Iată-l."[1]

Citind poezie decadentă, S. Mehedinţi are senzaţia penibilă a pătrunderii în hrube şi peşteri pline cu reptile dezgustătoare:

„Ce grozavă privelişte în lumea aceasta a umezelii şi a întunericului! Peste tot cotloane şi bolte negre, de care atîrnă moi şi reci uricioşii şoareci cu aripi: liliecii. Iar pe jos, tîrîndu-se cu mişcări amorţite: salamandre fără ochi, broaşte călcînd deşălat, reptile şi alte vietăţi dezgustătoare.

Îţi vine să zici flori ale răului, flori pentru lilieci, broaşte, paianjeni, pricolici şi alte pocitanii ale lumii subpămîntene."[2]

Avînd o astfel de repulsie, nici nu e de mirare că pentru S. Mehedinţi „vegetaţia literară a tavernelor, a lupanarelor, a umbrei şi penumbrei în care răsar şi trăiesc criptogamele decadente" are o „hotărîtă înrudire cu fauna şi vegetaţia degenerată a speluncilor". „Toate acestea sînt un mucegai literar, o producţie perversă, care dă boala ca model pentru sănătate".

Se înţelege că acuzaţia de imoralitate va domina întreaga diatribă, în care regăsim, în egală măsură, respingerea imitaţiei literare şi pe aceea a „imitaţiei decadente". Oarecum mai reţinută, ea se va repeta şi în cadrul răspunsului dat anchetei *Rampei*[3], cu

[1] Soveja, *De la critică la harţă, Convorbiri literare,* XLIII (1909), p. 195.
[2] S. Mehedinţi, *Răspuns unui decadent, Convorbiri literare,* XLIII (1909), p. 450—451.
[3] M. Cruceanu, *Convorbire cu S. Mehedinţi, Rampa,* nr. 71, 15.I.1912.

care ocazie, un alt junimist de adopţiune, Al. Brătescu-Voineşti, găseşte prilejul să declare: „Eu unul nu pot suferi această mişcare. E greşită de la început."[1]

Mai surprinzătoare sînt atacurile lui Duiliu Zamfirescu, situat pe o poziţie estetică oarecum mai avansată decît aceea a lui Titu Maiorescu. Cu aere paterne, el respinge „grozăviile simboliste şi futuriste" publicate în revista *Flacăra*, unde descoperă numai „nerozii", „copilării" pretenţioase sau pornografice, „absurdităţi", „originalitate căutată", „mania bolnăvicioasă de a face nou". Iată de ce:

„Nu se cuvine să încurajaţi şi nici să îngăduiţi şcoala aceasta decadentă, sub cuvînt că e a viitorului. Nimic nu este al viitorului dacă nu cuprinde sîmburile frumosului clasic."[2]

Revendicarea de la principiile esteticii clasice, într-o perioadă cînd funcţia retrogradă a acestei concepţii în artă apărea din ce în ce mai evidentă, dă totuşi o notă distinctă poziţiei lui D. Zamfirescu, poate singurul care opune în mod deschis o anume estetică, fie şi perimată, noii teorii estetice simboliste:

„Poeţii... decadenţi au omenirea întreagă, care se ridică indignată contra pestilenţei simboliste... Orice lucrare de artă durabilă trebuie să fie modernă prin sentiment, antică prin caracter şi sobrietatea expresiei. Acestea nu sînt vorbe în vînt."[3]

Intră în această ostilitate, manifestată şi la Academie într-o comunicare despre „poezia nouă"[4] (unde se citează ca elucubraţii poeziile: *După 13 ani* de I. Minulescu, *Triptic madrigalesc* de Luca I. Caragiale şi *Balada spînzuratului* de Adrian Maniu), şi un con-

[1] M. Cruceanu, *Convorbire cu I. A. Brătescu-Voineşti*, *Rampa*, nr. 73, 18.I.1912.

[2] D.Z., *Literatura viitorului*, *Convorbiri literare*, L, 1 ianuarie 1916, p. 14, 15.

[3] *Idem*, *Unor prieteni tineri*, *Convorbiri literare*, L, 4 aprilie 1916, p. 374.

[4] *Idem*, *Cîteva cuvinte critice*, *Analele Academiei Române*, *Mem. Secţia lit.*, s. II, T, XXXVIII, Bucureşti, 1916, p. 370—383.

flict de generație. Spiritul conservator-reacționar, atunci cînd se pune la adăpostul ideii de clasicitate, de tradiție, invocă în mod necesar pe aceea de vîrstă. Bătrînii cu „experiență", cu „maturitate", nu pot înțelege cum „tineretul de astăzi" își dă adeziunea la: „O formă de poezie decadentă, care pare a căuta o inferență nouă între imaginile intelectuale și exprimarea lor prin cuvinte. Mai toți pleacă de la conceptul fals al îmbătrînirii lumii. Fiecărui poet modern lumea îi apare sleită de sforțările predecesorilor săi de a spune aceleași simțiri prin aceleași cuvinte."[1] Această psihologie, ostilă sub diferite motive la ideea de noutate, inspiră reacțiuni și de alt ordin. Inovația, cînd este făcută polemic, cu ostentație, irită prejudecățile, geloziile literare ascunse. Notorietatea subită stîrnește invidii. Se produce, cu alte cuvinte, o mișcare în fond filistină, ostilă din principiu schimbării, ieșirii din rutină, din clișeele tradiționale. La apariția originalității, micul-burghez, timorat, mărginit, intră în panică. Devine agresiv, dur, intolerant și mentalitatea aceasta inspiră în bună parte pe mai toți detractorii simbolismului.

Fenomenul se constată îndeosebi în mediul de provincie, unde simbolismul — în parte produs provincial el însuși — a fost privit de mulți cu oroare. Printre cele mai susținute polemici antisimboliste (cum s-a văzut) a dus revista din Craiova *Ramuri*. Nici la Iași lucrurile nu stau mai bine. Un grup de tineri simboliști, în frunte cu poetul I. M. Rașcu, scot aici, în 1911, o revistă *Versuri*, continuată sub titlul de *Versuri și proză* (1912—1914), la care colaborează mai toate forțele simboliste, regăsite și la Flacăra: M. Cruceanu, Al. T. Stamatiad, E. Sperantia, G. Bacovia, Ion Minulescu, Claudia Millian, Adrian Maniu etc. Presa locală vorbește de „rătăciri mintale", în timp ce G. Bogdan-Duică condamnă „atîta nerușinare a neputincioșilor". Adversarii fac să apară

[1] D. Z., *Unor prieteni tineri, Convorbiri literare*, L, 4 aprilie 1916, p. 375.

și o revistă parodie, trasă la șapirograf, *Contra Versuri*, scrisă „tot fără talent, dar cu bun-simț"[1].

Apar și cercetări critice de sinteză, prima de acest gen fiind aceea a lui Gheorghe Savul: *Despre micul curent literar decadent de la noi și îndeosebi despre poezia dlui Ioan Minulescu* (Iași, 1913), colecție de obiecții și locuri comune, generalizate la această dată sub specia următoarei definiții a decadentismului: „Idealizarea sentimentelor patologice și din punct de vedere artistic, întrebuințarea unor mijloace nereușite din punct de vedere social larg"[2].

Pe latură sociologică și psihologică, observațiile au un anume conținut și chiar perspicacitate, precum aceea cu privire la lipsa temperamentului autentic simbolist la mulți poeți români, prea „raționaliști". Se denunță deci maniera, lipsa de originalitate, care face ca simboliștii noștri să devină neinteresanți chiar pentru decadenții apuseni; de asemenea, anume exerciții pur formaliste ale acestui „mic, deși foarte pretențios curent care e decadentismul românesc".

S-ar zice deci că nu erorile estetice iritau pe cei mai mulți, ci, în primul rînd, „pretențiile", infatuarea, fronda noii școli literare.

A existat, în sfîrșit, și o altă categorie de publiciști, preocupați egocentric de ideea de notorietate, care trec imediat în tabăra adversarilor, atunci cînd succesul, fie și de scandal, pare monopolizat de alții. La unele publicații simboliștii sînt primiți, tolerați, apărați. Cînd însă reputația lor, fie și de cafenea, începe să umbrească, ei sînt repudiați cu violență. Este tot o față a micului burghez literar, labil, inconsecvent și vanitos, tip răspîndit în lumea presei și a literaturii, în toată perioada de ascensiune și de consacrare a simbolismului.

O figură specifică de astfel de detractor, la început simpatizant, apoi furibund ostil, este aceea a lui Caion, publicist invidios pe toate gloriile literare ale

[1] G. Călinescu, *Material documentar, Studii și cercetări de literatură și folclor*, X, 4, 1961, p. 745.

[2] Gheorghe Savul, *op. cit.*, p. 18.

epocii, autorul acuzației pretinsului plagiat al lui Caragiale. El dă adăpostire în revista sa *Românul literar* articolelor prosimboliste ale lui M. Demetriad și A. Cantilli, dar cînd direcția noii mișcări trece în mîinile lui Ovid Densusianu, se produce o schimbare de front totală. Caion începe să denunțe „decadentismul"[1], și *Vieața nouă*[2] să scrie despre Ion Minulescu sau „nimicul mintal"[3], cam în același stil despre Bacovia[4] și despre alții[5], producțiuni joase, integral negative, de specia pamfletului literar.

Din această stare de spirit se alimentează, pe o latură, și parodia poeziei noi, cu două momente de recrudescență, 1893 și 1902, în jurul lui Macedonski, și după 1907, inspirată de maniera Minulescu. Originile umorului antisimbolist sînt multiple și complexe, căci, oricît ar părea de paradoxal, multe parodii simboliste sînt făcute, după cum vom vedea, de simboliștii înșiși, fie din motive personale, fie dintr-o luciditate superioară a riscului căderii în manieră. Este, de altfel, și latura care a fost cea mai speculată, prin reacțiune ostilă de gust literar, dar mai ales prin mișcarea dialectică, a unor conștiințe iritate la ideea de noutate, atunci cînd ea le apare în forme stridente, exagerate, frizînd ridicolul.

În cazul lui I.L. Caragiale, pe lîngă repulsia organică pentru tipul de poet Macedonski („Capul școalei simboliste"), a lucrat în special o astfel de optică, predispusă spontan spre ironie. Ea s-a produs în paginile *Moftului român* (1893), printr-un val de „sonete coloriste", „simboliste-orientale", „apocaliptice-simboliste-profetiste", „simbolist-decadente", „triolete-simboliste", „simbolist-instrumentaliste", „simbolist-ma-

[1] Caion, *Cîteva vorbe asupra decadentismului literar*, *Românul literar*, III (1905), p. 281—284.

[2] *Idem*, *Noua stare sufletească a dl. O. Densusianu*, *Ibidem*, IV, p. 60—62.

[3] *Idem*, *Ion Minulescu, sau nimicul mintal*, *Românul literar și politic*, VIII, 15, 28 februarie 1910.

[4] *Idem*, *G. Bacovia*, *Rodica*, I, 3, 2 martie 1910.

[5] *Idem*, *Discipolii lui Petroff*, *Românul literar*, VIII, 2—3, 1 februarie 1909, p. 28—30.

cabre“[1], unele distractive, altele de o vervă cam mecanică, adevărată industrie de redacţie:

Se răsucesc şi crapă ai lumii vechi pilaştrii,
Catapeteasma cade!... Macabru dans de aştri!...
În loc de Tot, Nimica!... Ei, bravo, zău!... Ei, şi?...

Uneori spiritul este destul de îndoielnic, precum *Din carnetul unui poet simbolist:*

O, rimă, Muza mea! O, rimă!
A! pentru-o rimă aş face-o crimă:
De fac crima
Eu fac rima![2]

Reţetă — oricum — de succes, Caragiale a folosit-o ulterior și la *Universul* (1909), în poeme în proză „simbolistă-mistică, enigmatico-chintesentistă“, în stilul lui „Pontifex Maximus Mauritius Maeterlinkus“[3], făcînd o adevărată școală. În *Moș Teacă* (1895—1901), pe urmele lui Caragiale, Anton Bacalbașa și alții au cultivat pînă la saţietate genul, devenit tradiţional în revistele umoristice de la începutul veacului. În *Belgia Orientului* (13 sept. 1907), Victor Eftimiu deschide cu succes seria parodiilor minulesciene, cu *Romanţa celor trei sarmale,* continuată și la *Ramuri (Trec decadenţii):*

Trec decadenţii...
Scribii jalnici fiţuicelor făr-de lectori,

. . . .

Trec disperaţii purtînd facle prin întuneric şi pustiu,
Cîntînd prohodic şi macabru
Romanţe pentru mai tîrziu![4]

[1] I. L. Caragiale, *Opere,* ed. Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, Bucureşti, E.P.L., vol. 3, 1962, p. 450—485.

[2] *Ibidem,* p. 473—475.

[3] I. L. Caragiale, *Opere,* IV, ed. Şerban Cioculescu, Bucureşti, E. F., 1938, p. 361.

[4] Chesefe şi Nepeve, *Trec decadenţii, Ramuri,* IV, 1—15 august 1909, p. 667—671.

Specimene de aceeași factură se mai pot găsi în *Românul literar și politic*[1], în *Floarea albastră*[2] în *Facla*[3] și chiar în *Viața românească*[4], unde apar și notițe critice[5] etc. Dar față de intensitatea și gravitatea atacurilor ideologiei reacționare, aceste înțepături par și sînt efectiv simple glume inocente. Nu parodiile au pus în discuție valoarea simbolismului și firește nu pe baza lor se poate dezlega problema viciilor și meritelor noului curent poetic, atît de supus controverselor.

Întreaga analiză a simbolismului presupune o viziune dialectică a istoriei literare, cu neputință de limitat numai la explorarea unei laturi a dualității afirmație-negație, care întovărășește simbolismul românesc în toate fazele sale de dezvoltare. După cum aceeași analiză științifică, dusă în două direcții, nu poate prelua în bloc, nediferențiat, nici totalitatea acuzațiilor trecute în revistă, pline de pasiuni, de exagerări și de erori serioase. O fermitate și atitudine critică egală trebuie păstrată și față de apologeții simbolismului, la fel de puțin obiectivi și de controlați în entuziasmul lor. Orientîndu-ne în ambele direcții, vom vedea mai limpede atît limitele soluțiilor contemporane care s-au dat întregii probleme, cît mai ales necesitatea de a o relua în discuție, pe noi baze.

[1] *Mărgăritare simboliste, Românul literar și politic*, VIII, 1, 20 dec. 1908; Ali-Baba, *Solilocul lui N. Davidescu, Solilocul lui Ion Minulescu, Ibidem*, 3—4, 5—6, 1909.

[2] Spiru Luca, *Prolog* (în versuri) „Poeților simboliști, decadenți", *Floarea albastră*, I, 1, 15 mai 1912; *Caragiale și arta decadentă, Ibidem*, I, 2, 15 iunie 1912.

[3] Proletar, *Poem decadent, Facla*, III, 45, 10 noiembrie 1912.

[4] M. Piscobomba, *Armonii vesperale; Enigma cărților închise, Viața românească*, XXIV, anul VII, 1912, p. 463—4.

[5] G. Topîrceanu, *Pe un volum de Eminescu (Însemnări inedite și alte digresări cu privire la arta nouă indigenă), Idem*, VII, vol. XXVII, p. 82—84.

3. DOCTRINARI ŞI APOLOGEŢI

La valul de injurii şi acuzaţii al detractorilor, doctrinarii şi apologeţii simbolismului reacţionează cu aceeaşi vigoare, semn că tensiunea ideologică a epocii se polarizase pe extreme, cu o intensitate egală. Grupările literare încep să se delimiteze cu claritate, şi poeţii „modernişti" cunosc acum toate amărăciunile neînţelegerii şi toate voluptăţile frondei. În cazul creatorilor propriu-zişi, este vorba mai mult de o tendinţă comună, de o regrupare pe afinităţi, decît pe bază de idei limpezi şi de programe. Dar şi acestea vor veni destul de repede, pledoariile prosimboliste unind aproape de la început teoria şi practica, gîndul şi fapta, într-un ansamblu de manifestări, azi, privit de sus, destul de coerent în toate acţiunile sale.

Un fapt caracteristic, care arată că opoziţia la simbolism reprezintă o poziţie pur ideologică, principială, un fel de prejudecată teoretică foarte tenace, dar neconsecventă cu sine, este următorul: traduceri destul de numeroase din simboliştii francezi şi poezie simbolistă românească originală se publică chiar la revistele oarecum de „dreapta", adică aproape pretutindeni unde ideea simbolistă este sau va fi combătută. Fenomenul arată o netă şi tot mai persuasivă evoluţie a gustului literar, a cărei lărgire continuă este frînată de preconcepte ideologico-politice. Dar, în ciuda acestei inhibiţii dogmatice, poezia „modernă" în plină expansiune se dovedeşte de o penetraţie remarcabilă, şi dacă disputa nu s-ar fi mutat pe terenul rigid al ideilor, este sigur că, în mod tacit, simbolismul ar fi cîştigat şi mai multe poziţii. Constatarea aruncă o lumină nouă asupra întregii confruntări între sămănătorism şi simbolism, curent care, înainte de a se apăra pe faţă şi teoretic, se infiltrase insidios, într-o serie de citadele principial ostile. Acestea vor combate frenetic simbolismul, decadentismul în genere, dar — paradox total! — fără să-l expulzeze practic din incintă.

Un rol considerabil în această pledoarie discretă, dar eficace, joacă la începutul secolului D. Anghel. El începe să dea traduceri din simboliști, din Verhaeren, la *Pagini literare* (I, 3, 1899), din Verlaine, la *Convorbiri literare* (1901—1903), îndeletnicire la care atrage și pe Șt. O. Iosif. În colaborare, Anghel și Iosif fac să apară un volum de *Traduceri din Paul Verlaine* (București, Minerva, 1903), popularizînd, primii, opera poetului francez, cultivat de altfel și în cercul lui Macedonski. Traducerile lui M. Demetriad sînt totuși posterioare descoperirii lui Verlaine de către D. Anghel.

Intrat în redacția *Sămănătorului*, poetul aduce în plină fobie antimodernistă aceeași orientare. Cuplul Anghel-Iosif va da și aici versiuni din Verlaine (1903), Anghel singur din Camille Mauclair (1903), apoi din nou în colaborare, de astă dată cu Ion Minulescu, din Henri de Régnier (15 aprilie 1907). Cînd intolerantul Ion Scurtu, criticul revistei, ar fi aflat de adevărata identitate a traducătorilor, acesta ar fi făcut o criză de... „epilepsie"[1]. Probabil anecdotă, căci Ion Minulescu va fi totuși publicat de *Sămănătorul* în 1907 (*Celei care trece, Romanța celor trei galere, Romanța zilelor de ieri*), iar Henri de Régnier va fi tradus, tot în acest an, nu o dată, de Elena Farago, de M. Paleologu. Breșa deci se lărgește, și D. Anghel va introduce în ea și pe Charles Guerin (1 ianuarie 1907). De altfel, un anume V. Jeronim dăduse o traducere din F. Jammes (*Ursita*) încă din 1903. Este surprinzător să constați o astfel de asiduitate tocmai în paginile *Sămănătorului*, dar trebuie observat că această orientare se produsese numai după plecarea lui N. Iorga.

Nu alta era situația la *Viața literară și artistică* (1906—1907), unde trona acerbul Ilarie Chendi. Și aici, tot sub pseudonim (D. Gh. Sutzu), aceeași activă echipă Anghel-Minulescu publică versuri din Charles Guerin, Samain, Henri de Régnier. Multe din

[1] Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi, Revista Fundațiilor*, VIII, 10, 1941, p. 69.

romanțele lui Minulescu, primite cu brațele deschise, au epigrafe din Laforgue, Rimbaud, T. Klingsor, nume care încep să se răspîndească. Sub pseudonim (Ion Nirvan), Minulescu face necrologul lui Jean Lorrain (25 iunie 1906), tradus de D. Karnabatt, în *Secolul XX* (14 iulie 1901).

Este iarăși de tot ciudat ca tocmai unul din adversarii ireductibili ai simbolismului să lanseze pe Ion Minulescu, și totuși acestea sînt faptele. Recent venit de la Paris, și încă fără priză, Ion Minulescu prezintă la *Viața literară* poezia *Celei care minte*, cu titlul *Cîntec antic*, „după un manuscris de la Pompei" (I, 17, 1906), și mistificarea are succes:

„Mă întîlnesc cu Chendi. — Nu cumva mai ai și alte traduceri? — E de mine...

— Mă, băiete, mă, numai așa să scrii de-acu înainte, că ți le public pe toate."[1]

Și într-adevăr, așa s-a și întîmplat, debutul celui mai notoriu simbolist român făcîndu-se sub auspiciile unuia dintre cei mai refractari critici, situație nu lipsită de ironie. În principiu, firește, căci în practică *Viața literară* se dovedește destul de liberală. Elena Farago dă aci o traducere din Verlaine (I, 15, 1906), poet pe care revista îl acceptă ca o realitate literară: „Verlaine nu este altceva decît receptacolul multiplelor senzații care agită și chiar turbură timpul nostru"[2].

Din ciudățeniile și contradicțiile acestei epoci de interferențe! *Floarea darurilor*, prin N. Iorga, aruncă anatema împotriva lui Baudelaire și totuși tolerează... *Litaniile Satanei* (17 noiembrie 1907), gest în care recidivează. *Românul literar și politic*, atît de ostil simbolismului român, face totuși loc necrologului lui J. Moréas, din care dă și traduceri (2 aprilie 1910). La foarte reticenta *Nouă revistă română*, C. Beldie strecoară *Plînset de toamnă*, o poemă în proză de Mallarmé (30 august 1909). Intransigentul *Drum*

[1] Valer Donea, *De vorbă cu Ion Minulescu, Adevărul literar și artistic*, 4 aprilie 1937.

[2] A.M.P., *În jurul lui Paul Verlaine, Viața literară*, I, 31, 30 iulie 1906.

drept (1914) acceptă *Mormîntul unui poet blestemat*, de Baudelaire etc., etc.

Aproape cîștigată practic, pe tăcute, partida începe să fie jucată favorabil și teoretic, chiar în această zonă de loc simpatizantă. În plină campanie sămănătoristă, chiar și declarațiile de neutralitate ale unor reviste arată un început de înțelegere pentru noua formulă și în nici un caz o solidarizare cu atacurile care o neagă *de plano*. Rupîndu-se de N. Iorga, G. Coșbuc și Ion Gorun scot *Viața literară* (1 ianuarie 1906), al cărei program se refuză oricărui exclusivism, prioritate dîndu-se numai talentului. Pe aceeași poziție se situează și *Pagini literare* (*Deslușire*, 6 iulie 1908). Un lung studiu despre Traian Demetrescu, publicat în *Viața literară*, elogiază pe „estetul rafinat", capabil de „impresii sugestive", de „melancolie vagă", de „delicatețǎ în artă"[1]. Sînt chiar notele simbolismului, așa cum va fi elogiat de apologeții săi, căruia doar nu i se spune pe nume.

Cînd conștiința de sine se va cristaliza în idei și legături precise, purtătorii de cuvînt ai noului curent se vor face auziți sub toate formele. La început, în zona mai obscură a cafenelei literare, apoi în redacții, curînd și în publicații proprii, în conferințe, acoperind o zonă destul de largă de publicitate. O primă regrupare și delimitare netă de poziții se produce în 1907—1908 pe băncile cafenelei *Kübler*. Aici — își amintește Ion Minulescu:

„Boemii erau împărțiți în două tabere, gata de luptă în fiecare oră, fie ziuă, fie noapte. Unii erau așa-zișii «Tradiționaliști», iar alții așa-zișii «Moderniști»"[2].

Aceștia din urmă se strîng mai puțin la *Viața nouă*, cu o atmosferă de redacție prea sobră[3], cît mai ales în efemere reviste — care nu-și spun totuși „simboliste" — ca: *Revista celorlalți*, *În grădina Hesperidelor*, *Farul*, produsele vitalității simboliste

[1] Barbu Constantinescu, *Opera literară a lui Traian Demetrescu*, *Viața literară*, I, 25—28, 18 iunie — 9 iulie 1906.

[2] Ion Minulescu, *op. cit.*, p. 63.

[3] M. Cruceanu, *Amintiri despre Ovid Densusianu și «Viața nouă»*, *Jurnalul literar*, I, 2, 2 ianuarie 1939.

la aceea epocă. În fond, simple manifestări de frondă, lipsite de o lungă respiraţie, ele nu atrag prea mult atenţia publicului, dar permit desfăşurarea largă a personalităţii. De mai mult ecou, judecînd după opinia presei, mai curînd ostilă, nu însă lipsită şi de dovezi de simpatie[1], s-au bucurat în special la început, în 1909, *Conferenţele Vieţii nouă*, organizate în trei serii de Ovid Densusianu. Era primul nucleu al mişcării noastre simboliste, alcătuit la acea dată de criticii şi publiciştii: D. Caracostea, C. Damianovici, I. F. Buricescu, N. Andriţoiu şi de poeţii: B. Hétrat, Eugen Sperantia, D. Mazilu, Busuioceanu, Al. Gherghel, P. Păltănea, Const. Frallo, Mihail Cruceanu, Ş. Bascovici etc.[2].

În conştiinţa publicului, simbolismul intră însă cu adevărat de abia atunci cînd presa şi revistele de mare tiraj încep să se ocupe — favorabil — de poezia nouă, fenomen care se precizează în 1912. Către această dată se poate vorbi, în mod efectiv, de apariţia unei literaturi simboliste, strînsă şi în volume, care atrag atenţia. Ion Minulescu scoate *Romanţe pentru mai tîrziu* (1908), reeditat în anul următor cu o notiţă explicativă, de familiarizare a publicului cu noile noţiuni poetice[3], N. Davidescu debutează cu *La fîntîna Castaliei* (1910), Al. T. Stamatiad, cu *Din trîmbiţe de aur* (1910). Caragiale, de la Berlin, s-ar fi interesat de autorul *Romanţelor*, şi faptul constituia un fel de consacrare[4]. Simboliştii atacaţi se lansează în polemici[5], se apără pe unde

[1] M. Cruceanu, *Conferenţele «Vieţei nouă», Revista idealistă*, IX, 3, martie 1911; Miron Fulger, *Conferenţele «Vieţei nouă»* (convorbire cu Ovid Densusianu), *Farul*, 3, 24 februarie 1924.

[2] N. Davidescu, *Mărturisiri literare, Revista Fundaţiilor*, IX, 10, 1 octombrie 1942; M. Cruceanu, *op. cit., Jurnalul literar*, I, 2, 8 ianuarie 1939.

[3] I. Minulescu, *Romanţe pentru mai tîrziu*, Bucureşti, Socec, „Biblioteca românească", 1909.

[4] F. Aderca, *De vorbă cu I. Minulescu, Mişcarea literară*, II, 11, 24 ianuarie 1925; I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, ed. Şerban Cioculescu, Bucureşti, E.P.L., 1963, p. 48.

[5] D. Karnabatt, *Mişcarea poetică, Revista idealistă*, IX, 1, 1911, p. 50—51.

pot (o dată în *Revista idealistă*, în 1911); există o anumită agitaţie de publicitate în culise. Totuşi, numai prin pătrunderea noilor poeţi la *Flacăra*, în 1912, şi prin ancheta lui M. Cruceanu despre „poezia nouă", din *Rampa* aceluiaşi an, se poate vorbi cu adevărat de o luare în consideraţie serioasă a simbolismului. Cînd, în 1908, Ion Minulescu îşi publica *Romanţele*... poetul era conştient de faptul că ele au fost scrise *pentru mai tîrziu*. Este o dată de naştere a simbolismului românesc acceptată de contemporani şi de simbolişti înşişi[1].

În revista lui C. Banu, eclectică şi tolerantă, unde scriitorilor nu li se cerea „să fie nici tradiţionalişti, nici poporanişti, nici simbolişti", ci numai de talent[2], simboliştii ocupă aproape întreg sectorul poeziei. Între 1912—1913 apar aici: Ion Minulescu, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, G. Bacovia, Emil Isac, D. Karnabatt, B. Nemţeanu, D. Iacobescu, Mihail Săulescu, Leon Feraru, Ion Pillat, D. Anghel. Revista se ocupă de M. Maeterlinck, de Henri de Régnier, de futurişti, fotografia lui Ion Minulescu se dă pe prima pagină, apar despre el chiar medalioane[3] etc.

Şi mai importantă se dovedeşte a fi ancheta *Rampei*. Era ocazia mult aşteptată de simbolişti ca ei să fie puşi (şi să se simtă efectiv) pe plan de egalitate cu cele mai mari personalităţi culturale ale epocii. Şi ei folosesc prilejul să-şi afirme principiile, să-şi inventarieze forţele, să încheie de pe acum bilanţuri, bineînţeles superlative, să-şi mărturisească des-

[1] Un publicist francez stabilit la noi, suficient de imparţial, Marc A. Jean-Jaquet (*Contribution à l'histoire de la langue, de la presse et des lettres françaises en Roumanie*, *La Roumanie*, XII, 2963, 27 janvier 1909), apreciază că poezia lui I. Minulescu reprezintă „*le premier geste du symbolisme en Roumanie*". Printre „predecesori" sînt citaţi: Al. Macedonski, M. Demetriade, Ch. A. Cantacuzène, D. Karnabatt şi D. Anghel. În 1914, M. Cr.[uceanu] afirmă (*Versuri şi proză*, VII, 9, 1 mai 1914, p. 288) că: „La noi curentul s-a format de vreo 5—6 ani abia".

[2] C. Banu, *Cine strică gustul publicului*, *Flacăra*, 1, 7, 3 decembrie 1911.

[3] Al. Şerban, *Ion Minulescu*, *Flacăra*, I, 21, 10 martie 1912.

chis simpatiile franceze, în această perioadă de intensă propagandă germană. Gestul, apăsat, dă indicații și cu privire la orientarea politică a grupării, democratică, pentru unirea națională.

În interviuri se citează precursorii (Al. Macedonski, Ștefan Petică, I. C. Săvescu, M. Demetriad, D. Zamfirescu, Cincinat Pavelescu), se enumeră revistele favorabile, cu tendințe de exagerare (*Literatorul*, *Viața nouă*, *Duminica*, *Linia dreaptă*, *Forța morală*, *Pleiada*, *Românul*, *Cuvîntul*, *Revista celorlalți*, *Viața socială*, *Românul literar*, *Versuri și proză*), se dau liste voit impozante de nume: J. B. Hétrat, Ervin, I. Minulescu, D. Anghel, T. Arghezi, G. Galaction, E. Sperantia-fiul, Emil Isac, V. Demetrius, D. Karnabatt, Ștefănescu-Est, Mihail Cruceanu, P. Păltănea, Matei Rusu, G. Bacovia; tineri ca: I.M. Rașcu, Bascovici, Budurescu. Toți aceștia:

„Au adus subiecte pline de noutate și prin acestea au lărgit orizontul ideilor, au îmbogățit vocabularul limbii și, în sfîrșit, au dat frazei o eleganță și versului o armonie necunoscută pînă atunci"[1].

Tot în acest an, 1912, o revistă de provincie, *Freamătul*, închină un număr omagial lui Petică, în timp ce alte organe, pînă acum prudente, ca *Noua revistă română*, încep să declare „poezia nouă" drept o „imensă extindere și aprofundare a cugetării și simțirii poetice"[2], iar versul liber, absolut necesar exprimării libere și puternice a sentimentelor[3]. Curînd, *Noua revistă română* va înclina tot mai mult în favoarea simbolismului, reprezentînd încă un caz de osmoză și de permeabilitate la noile idei literare, în sfere publicistice din ce în ce mai largi și mai puțin exclusiviste.

În perioada imediat următoare, 1913—1914, se produce o confruntare decisivă de poziții, după care elo-

[1] M. Cruceanu, *Ce spune poetul Al. Stamatiad despre literatura noastră*, *Rampa*, I, 105, 25 februarie 1912.

[2] Al. Velescu, *Poezia nouă*, *Noua revistă română*, XIV, 16, 6 iunie 1913.

[3] *Idem*, *Versul liber și psihologia literară*, *Noua revistă română*, XIV, 12, 2 iunie 1913.

giul simbolismului trece la forme organizate, teoretice, de amploare, care se prelungesc pînă la începutul războiului. Este faza cu adevărat sistematizată a apologiei simbolismului românesc. Din toate aceste texte cu tendință de dogmatizare, istoria literară își poate face o idee destul de precisă și de amănunțită cu privire la concepția pe care simbolismul o avea despre sine în epoca sa de ascensiune.

Apărarea, care se consolidează pe două linii principale de rezistență — estetică și ideologico-politică —, tinde să răstoarne, unul cîte unul, toate acuzațiile aduse simbolismului, deasupra cărora se ridică, inclementă și tenace, permanenta învinuire de „decadență". Fapt semnificativ, trecut în genere cu vederea! Simboliștii nu neagă ideea de „decadență". Ei o acceptă și chiar o combat ca realitate literară, numai că, după teoria apologeților noștri, obiecția nu-i privește. Simboliștii români n-ar fi „decadenți". În orice caz, ei nu se simt de loc incadrabili în această formulă, de care se scutură cu energie. O astfel de reacțiune se întîlnește încă din primele articole de prezentare ale noului curent, în 1895:

„Simboliștii singuri poate nu știu sigur ce caută, ce rîvnesc. Dar din neștiința asta nu trebuie să concluzi la degenerare, isterie și detractare, oricît de degenerați, isterici și detractați ar fi cîțiva dintre dînșii."[1]

Și mai concludentă este o mărturisire a lui Ștefan Petică:

„O mică lămurire se impune. Dacă e vorba de decadent în înțelesul vulgar, țin să declar că așa ceva n-am fost niciodată. Dacă însă se înțelege prin aceasta o cugetare mai subtilă, o psihologie mai adevărată, o formă mai corectă, atunci astfel de decadent am fost totdeauna."[2]

Există deci forme reale de „decadentism", în „înțeles vulgar", și o „subtilizare" a poeziei, identificată în mod abuziv cu un fenomen integral negativ.

[1] Sn, *Simbolismul în artă, Țara,* III, 609, 11 iunie 1895.
[2] *Cîteva scrisori de-ale lui Ștefan Petică, Freamătul,* III, 1—3, 1912, p. 60.

În această direcţie va merge întreaga argumentare ulterioară, care se va strădui să demonstreze că a aduce un plus de libertate în artă şi o frumuseţe de tip nou în poezie nu reprezintă nimic reprobabil. Dimpotrivă. Nu trebuie confundate nici planurile. În Franţa, „decadentismul" reprezintă iniţial un „termen istoric", o etichetă aplicabilă unui grup de poeţi apăruţi la un moment dat la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în timp ce „concepţia simbolică e veche cît şi gîndirea". De aici, T. Arghezi trăgea concluzia, în 1904, că:

„Decadenţa e un termen istoric, pînă la proba contrarie, concepţiunea simbolică e veche cît şi gîndirea... Decadenţa în artă e ceva născocit de vrăşmaşii unor aducători de libertate — nu numai de talent — în poetica franceză."[1]

Clarificarea noţiunilor continuă la *Vieaţa nouă*, unde Ovid Densusianu, încă din primul an, devenind din acuzat acuzator, tinde să întoarcă întregul rechizitoriu, trecînd la contraofensivă. Nu inovaţia în poezie este „decadentă", ci imitaţia, pastişa, lipsa de originalitate, adică tocmai defectele pe care le combate simbolismul:

„Decadenţi trebuie socotiţi mai curînd aceia care rămîn la formele compromise, care repetă locurile comune ale şcoalelor literare învechite."[2]

În această perspectivă, adevăraţii decadenţi români apar, pentru simbolişti, romanticii întîrziaţi, poeţii minori posteminescieni, căzuţi la simpla manieră. Este un mod de a pune problema care repetă pe acela al lui Remy de Gourmont, după care „ideea de decadenţă este identică cu ideea de imitaţie"[3]. Decadent înseamnă a fi învechit, perimat, sleit de vitalitate, de puterea înnoirii:

[1] T. Arghezi, *Vers şi poezie, Linia dreaptă,* nr. 2—3, 1904, p. 21.

[2] Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie, Vieaţa nouă* (1909), p. 15.

[3] *Remy de Gourmont, Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence, La culture des idées,* 16-e éd. Paris, Mercure de France, 1916, p. 116.

„Ce înseamnă însă a fi decadent? Desigur că nu altceva decît a fi lipsit de vigoare, a nu mai avea energia care-ţi dă putinţa să-ţi tai singur drumuri noi, a trăi din ce ai moştenit de la alţii."[1]

Prin urmare, greşesc profund cei ce acuză de „decadentism" pe „exploratorii de noi formule artistice", pe poeţii „care căutau să se emancipeze de curentele vechi"[2]. Definiţia în nici un caz nu se poate aplica, după Ovid Densusianu, literaturii scrise cu pasiunea originalităţii şi a măiestriei artistice. Remy de Gourmont protestase şi el împotriva identificării abuzive a ideii de decadenţă cu „ceva rar, cunoscut, dificil, preţios, neaşteptat, nou"[3]. Va scrie deci şi *Vieaţa nouă:*

„Sînt oameni care de îndată ce văd la cineva un mod mai ales de exprimare, de îndată ce deschide o carte în care forma e ceva mai îngrijită, cuprinsul de o artă mai subtilă, imediat exclamă: «un decadent!» Şi oamenii aceştia se întîlnesc mai ales în rîndurile celor care judecă literatura la noi. Pentru ei originalitatea, temperamentul artistic se arată într-o îngrămădire informă de cuvinte, de idei, într-o aruncare la întîmplare, fără nici o alegere, a cîtorva impresii. Artistul care-şi limpezeşte zi cu zi sufletul, care preface mereu ce primeşte, pentru ca să-i dea înfăţişarea armonioasă a lucrului desăvîrşit, artistul care se gîndeşte la fiecare expresie, măsoară efectele ei, în ochii acestor judecători trece drept un «decadent»."[4]

Noutatea, prin definiţie, se opune decadenţei, aşa cum regenerarea, prin însăşi esenţa sa, se opune îmbătrînirii, devitalizării. Această idee, transformată într-o adevărată temă cu variaţiuni, se va regăsi la toţi apologeţii simbolismului, în succesiunea lui Ovid Densusianu. Ion Pillat constată ironic: „Cu siguranţă, orice inovaţiune (anormală prin noutatea ei) e pri-

[1] Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie, Conferenţele «Vieţii nouă»*, Seria I, Bucureşti, 1909, p. 4.
[2] *Idem, Decadenţă, Vieaţa nouă,* I (1905), p. 75.
[3] Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 123.
[4] O. Densusianu, *op. cit., Vieaţa nouă*, I (1905), p. 76—77.

vită de contemporani ca un fenomen bolnăvicios, de decadență“[1], în timp ce P. Păltănea arată că: „simbolismul nu e un curent de decadență, ci dimpotrivă, unul de regenerare, de renaștere“[2]. Argumentarea, care tinde să disocieze ideea de simbolism de aceea de decadentism, va fi reluată și de alții. Sprijinită pe realitatea faptelor din istoria literară franceză, unde confuzia a fost de mult înlăturată, discriminarea se generalizează și în presa noastră prosimbolistă, în proces permanent de desolidarizare de apartenență la „decadentism“[3].

Crezînd înlăturat acest obstacol, avocații noii formule pășesc în miezul problemei, simțindu-și mîinile mai libere. Ei vor elogia, în prelungirea izvoarelor franceze, îndeosebi a lui Remy de Gourmont, ideea de libertate în artă, cu care sînt dispuși să identifice întreg simbolismul[4]. De aici și tendința de eliberare din vechile clișee, în special eminesciene. Simbolismul român devine atunci sinonim cu noțiunea de „dezrobire literară“[5], cu „descătușarea definitivă de spiritul eminescian“[6], lărgindu-și frontierele, dar diluîndu-și și înțelesul.

Aceste argumente au conținutul lor, în genere pozitiv. Mai puțin însă cele legate de absolutizarea esteticii simboliste, prezentată — invariabil — drept cea mai înaltă, mai evoluată și mai profundă viziune despre artă, tendință în care exagerarea este evidentă. Dar dacă ne amintim că simboliștii erau denunțați sistematic drept corupători ai gustului literar, vom înțelege că astfel de fandări aveau, în principiu, un

[1] Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

[2] P. Păltănea, *Adevăr și legendă, II, Presa și curentul nou, Vieața nouă*, X, 5, 1 martie 1914, p. 148—149.

[3] A[lfred] H[efter], *Lămuriri, Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 198; C. Banu, *Poezia nouă, Flacăra*, V, 10, 7 mai 1916 etc.

[4] *Ibidem* p. 204; P. Păltănea, *op. cit., Vieața nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 304.

[5] *Ibidem*, p. 204—205.

[6] F. Aderca, *Simbolismul român și criticii tineri, Noua revistă română*, XV, II, 16 februarie 1914, p. 174.

rol defensiv[1]. Era vorba de restabilirea unui echilibru de forţe şi în fond, în bună parte, a unui adevăr, căci nu prostul gust defineşte, considerat în ansamblu, simbolismul românesc. Dimpotrivă, el ar fi „ridicat gustul nostru la pretenţiuni din ce în ce mai variate şi mai subtile"[2]. La baza sa ar sta „o concepţie mai largă şi superioară a artei[3], pretenţii de discutat în amănunţime şi de plasat — istoric — în contextul în care au fost spuse. Aceeaşi situaţie şi pentru marele titlu de mîndrie scos din teoretizarea şi înlesnirea „contactului" cu poezia europeană a epocii[4], adevăr incontestabil, dar de văzut în mod exact în ce a constat latura sa pozitivă.

Turburătoare între toate — şi simboliştii români au fost conştienţi de gravitatea observaţiei — rămînea însă veşnica acuzaţie de sterilitate, de lipsă de creaţie, absenţa marelui poet simbolist, fără de care toate teoriile — bune-rele — rămîn în literatură de mică valoare. În 1912, chiar şi simpatizanţii noului curent recunoşteau pe faţă lipsa „personalităţii" simboliste proeminente, dar ei se consolau cu ideea că „timpul şi cultura vor favoriza această mişcare"[5]. Meritul său este deocamdată acela de a pregăti marea creaţie, deschizînd noi perspective, curăţind terenul de impurităţi. „Recunoaştem că simbolismul a adus literaturii un aer de împrospătare şi a făcut într-o măsură largă educaţia spiritului nou şi tînăr."[6] De aceea:

„Dacă vă va întreba cineva ce este simbolismul, răspundeţi-i prin aceea ce-a făcut: a descoperit altare nouă pentru frumuseţe şi a răspîndit în literatură izvoare nouă de emoţiune"[7].

[1] C. Banu, *op. cit.*, *Flacăra*, V, 10, 7 mai 1916.
[2] A[lfred] H[efter], *op. cit.*, p. 203.
[3] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieaţa nouă*, X, 4, 1 iunie 1914, p. 106.
[4] *Ibidem*, p. 110—111.
[5] M. Cruceanu, *Convorbire cu dl. Karnabatt*, *Rampa*, I, 90, 8 februarie 1912.
[6] A[lfred] H[efter], *op. cit.*, p. 203.
[7] *Ibidem*.

De la un timp riposta devine stereotipă și apologeții încep să iscălească cecuri în alb:

„Curentul de la *Vieața nouă*, n-a produs, ziceți, nici o capodoperă? Asta nu-i un cuvînt să-l osîndiți și să distrugeți cu anticipație cine știe ce geniu care, inspirat din estetica noastră, își pregătește în tăcere și-n umbră opera."[1]

În așteptarea marelui geniu care va țîșni din adîncuri, chiar și crearea unei anumite „atmosfere", „aproape generală azi" — constatarea datează din 1914 —, „care a permis talentelor să respire, să se formeze liber și să producă"[2], constituie totuși un oarecare merit, și istoria literară subscrie, în parte, la această concluzie.

Mult mai greu de apărat s-a dovedit teza simbolistă pe latura ideologică-politică. Aici, partida n-a putut fi jucată onorabil, decît prin lăsare de lest, prin modificarea unor noțiuni și mai ales prin încorporarea în simbolism a unor idei și accepții noi. Este o operație destul de complexă, de aclimatizare a unei formule străine la un mediu cu particularități și exigențe specifice, din care fuziune simbolismul românesc primește unele note particulare de diferențiere, față de marele curent simbolist european.

Sub presiunea ideologiei progresiste, fără a renunța la programul său estetic, simbolismul își lărgește conținutul. El se adaptează la spiritul timpului, ilustrînd și sub acest aspect o anume vocație înnoitoare, progresistă. Capacitatea sa de absorbție se dovedește pe alocuri atît de mare, încît sub numele de „simbolism" ni se oferă uneori o definiție de-a dreptul inedită, la care un simbolism străin „pur sînge" ar fi ridicat nedumerit din umeri.

Am făcut cunoștință cu teoriile lui Ovid Densusianu despre cultul „energiei", al vieții „moderne", al „ideilor", al marilor „idealuri", care vor fi interpretate tot mai mult în sens social. La discipoli, acest proces de integrare a simbolismului în mișcarea de idei îna-

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, p. 109.
[2] *Ibidem*, p. 107.

întate, din perioada primului război mondial, poate fi urmărit cu toată claritatea. Apologia care-și face un merit deosebit din „cultul pentru idei" al simbolismului[1] se deplasează destul de repede spre ideea de actualitate, de viață modernă, de progres social. Numai de pe aceste poziții se putea rezista cu eficacitate atacurilor naționaliștilor conservatori. Cu alte cuvinte, lupta este acceptată în punctele cele mai sensibile, sub această presiune făcîndu-și apariția în simbolism și o serie de idei noi, moderne, pînă atunci străine ideologiei, în fond individualiste, idealiste, a curentului, lăsată tot mai în urmă.

Chiar dacă poeții simboliști, în creația lor propriuzisă, nu fac încă loc noilor izvoare de inspirație, atunci cînd ei exprimă idei, acestea încep să aibă o factură progresistă. Astfel, încă din 1913, Emil Isac cere „modernismul pe toate liniile". Ceea ce preconizează el este nu numai inspirația modernă în poezie, dar „modernizarea" însăși a vieții, a societății. „Poetul se inspiră din brădet — și eu mă întristez." Pînă aci este vorba numai de tipica repulsie la sămănătorism a simboliștilor. Dar cînd același Emil Isac cere să se cînte nu numai păsările, ci și „aeroplanele", după cum „nu nostalgia și freamătul brazilor sînt prețioase, ci munca prin care brazii se prefac în hîrtie, ulei, colofoniu"[2], revendicarea poeziei muncii, a industrializării, constituie o notă nouă, de consemnat cu grijă. G. Bacovia este, în genere, un depresiv și un simbolist tipic în poezie. Cînd însă încearcă, în 1915, să scoată o revistă proprie, *Orizonturi noi,* el declară că va urma „drumul acelor luptători de mai nou, de mai bine, de mai omenesc"[3], făcînd profesie de credință net progresistă, umanitară.

Devine tot mai evident (și fenomenul era vizibil încă de la Traian Demetrescu) că poetul simbolist poate fi — și este efectiv de multe ori — un spirit

[1] P. Păltănea, *op. cit., Vieața nouă,* XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 299.
[2] Emil Isac, *Modernismul pe toate liniile, Noua revistă română,* XIII, 20, 17 martie 1913, p. 301—302.
[3] [G. Bacovia], *De ce..., Orizonturi noi,* nr. 1, mai 1915, p. 1.

progresist, un om capabil de idealuri sociale, generoase, chiar dacă în limite mic-burgheze. De aceea, el poate face simultan poezie simbolistă și ideologie progresistă, conștiința sa conciliind planurile. Analiza psihologiei de clasă a poeților simboliști a lămurit această contradicție aparentă. Reținem deci faptul că intelectualii de formație simbolistă, atunci cînd simt nevoia să-și apere crezul, ei tind să-l pună progresiv în acord cu imperativele mediului social și a forțelor sale înaintate. Uneori, cum se întîmplă cu revista lui Alfred Hefter, *Versuri și proză*, ea va evolua în mod deschis spre socialism. În tot cazul, aici întîlnim o foarte semnificativă mărturisire, care datează din 1914:

„Simbolismul a evoluat, a îmbrățișat diverse atitudini în raport cu gîndirea și evoluția culturii, a copt poezia religiei umaniste etc."[1]

Pe această cale s-a putut ajunge la o pledoarie ca aceea de la *Vieața nouă*, în care simbolismul este prezentat ca o adevărată sinteză a ideologiei progresiste a epocii:

„Departe de a fi o excentrică distracție de inutili blazați, mișcarea noastră este o folositoare lecție de energie, un îndemn activ spre progres; departe de a evita viața, ea tocmai pornește de la viață și caută s-o exprime cît mai larg și mai etern; departe de a nu avea nici o legătură cu țara și cu sufletul contemporan, ea e reclamată — dimpotrivă — pentru a înlesni fixarea lor într-o formă cît mai înaltă; în sfîrșit departe de a fi o aristocratizare a literaturii, în profitul cîtorva, ea e — mai ales prin procedeele de exprimare ale concepțiilor poetice — o democratizare, dacă vreți, întrucît cheamă în mod firesc la bucuriile frumosului pe oricine are suflet impresionabil"[2].

Argumentarea, pe alocuri, este forțată. Dar ceea ce trebuie reținut acum nu este adevărul afirmații-

[1] A[lfred] H[efter], *op. cit.*, p. 202.
[2] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, X, 5, 1 iulie 1914, p. 166—167.

lor, ci numai tendința lor, la antipodul ideologiei de dreapta, căreia i se răspunde pas cu pas. Simbolismul „disprețuiește poporul"? Cîtuși de puțin. El face — mai exact pretinde a face — educația estetică a maselor:

„Simbolismul sensibilizează ideile, materializîndu-le, se adresează în primul rînd sufletelor simple, poporului, care instinctiv se ferește de abstracțiuni, care — invitat — nu le gustă; simbolismul realizează astfel o operă profund democratică, întrucît face să se bucure și cei de jos de binefacerile gîndirii ținute pînă acuma ca un apanaj exclusiv al unei clase ce singură s-a botezat «cultă»."[1]

Această repudiere a artei pentru „elite" reprezintă o serioasă conversiune a esteticii simboliste. Ea afirmă acum că nu respinge cîtuși de puțin, din principiu, inspirația populară, pe care o vrea numai redusă la esență, cu evitarea pitorescului sămănătorist superficial:

„Nu numai teoretic viața de la țară găsește în simbolism sinceri partizani, dar și de fapt, fiindcă ei, departe de a se fi dovedit vinovați de un *lapsus calami* în privința asta, i-au făcut largă parte în operele lor, căutînd să beneficieze nu numai de partea oarecum superficială, exterioară a ei — ca țărăniștii noștri —, ci de însăși esența-i particulară, ascunsă privirilor fugare. Simboliștii sînt mai aproape de popor decît nici nu visează poporaniștii."[2]

Un argument în acest sens este tras și din împrejurarea că poezia simbolistă valorifică unele elemente de folclor și tehnici ale poeziei populare[3]. Pe aceste elemente și printr-o analiză destul de specioasă a noțiunii de public se respinge și acuzația, atît de întemeiată, a lipsei de popularitate.

Momente deosebit de critice pentru apologia simbolismului român sînt acelea care vin din perma-

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 297—298.

[2] *Ibidem*, 12, 1 februarie 1915, p. 394.

[3] *Ibidem*, 1, 1 aprilie 1915, p. 47.

nenta necesitate de a răspunde acuzației de înstrăinare, de antitradiționalism, adusă mereu de naționaliști. Și totuși, și la acest capitol, se găsesc argumente îndreptățite, mai ales prin faptul că se face o distincție netă între naționalism și patriotism. Naționalismul este respins, și pe bune motive, dar patriotismul este revendicat cu tărie. Naționalismul este șovin, intolerant, rasist și concepe afirmarea poporului român prin gesturi de agresivitate. Patriotismul, dimpotrivă, este constructiv, pozitiv, creator. Se va susține deci, în 1914, că formarea unei „literaturi care să-și aibă valoarea în ea însăși este o operă patriotică, tot așa ca și împroprietărirea țăranilor sau dezrobirea politică a fraților subjugați"[1]. Acest patriotism „luminat" nu oprește perspectivele de „afirmare ale geniului nostru național", ci urmărește „cucerirea unui loc de onoare în cultura europeană". Simbolismul ar reprezenta deci, în această direcție, o tentativă de îmbogățire a spiritului nostru creator, pus în condiția de a veni cu o contribuție de valoare universală:

„Mișcarea simbolismului e tocmai preludiul unor asemenea transformări, care sînt menite să schimbe sufletul României de mîine și s-o înalțe acolo unde idealurile mărunte ale contemporanilor, cu arta lor redusă care-i oglindește de minune, nu mai pot să ajungă".

Prin reeditarea unei vechi teze iluministe (regăsite la narodnici și la poporaniști), se va susține, în continuare, că acest impuls al dezvoltării ascendente vine în mod inevitabil de sus în jos. Dar „straturile populare" vor contribui în mod decisiv „la însuflețirea, înălțarea și transformarea ritmului sufletesc cu un colorit etnic, specific unui popor"[2]. O astfel de înțelegere a patriotismului n-are nimic comun cu

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieață nouă*, XI 1, 1 aprilie 1915, p. 166.

[2] M. Cruceanu, *Geniul național*, *Versuri și proză*, III, 8, 15 aprilie 1914, p. 231.

demagogia naţionalistă, care-i este net inferioară. Deci continuă pledoaria:

„Încă o legendă care dispare: streinismul, antipoporanismul nostru. Fără să se înfăşoare în panglici tricolore, fără să-şi umfle vocea ca un student patriot, fără să încalece de paradă pe calul de bronz al unei statui publice, simboliştii sînt şi ei naţionalişti. Dar ce înţelept, ce sincer, ce înalt e naţionalismul lor! S-au apropiat de popor în tăcere, dintr-un curat îndemn; au căutat să-i înţeleagă, să-i pătrundă sufletul; prin iubire şi meditaţii au ajuns să se identifice cu felul lor de a simţi, să se bucure de comorile lui ascunse, să răspîndească apoi din ele, ca un vrednic omagiu, în lumea întreagă... Simbolismul revendică astfel onoarea — tocmai ei, numai ei — de a fi chemat poporul în templul nepieritor al marei arte."[1]

Replica, uşor avocaţială, fixează poziţia intelectualului primitor de poezie nouă, faţă de problema naţionalismului, în preziua războiului. Raportată la punctul de plecare, acela al indiferenţei la astfel de probleme, noua opoziţie reprezintă o importantă concesie. Ea este o acceptare, într-un sens, a însăşi tezei adversarului, pe terenul căreia primeşti să te baţi. Situat în cadrul evoluţiei generale a ideilor din deceniul al doilea al secolului nostru şi al tendinţei tot mai pronunţate a teoreticienilor poeziei „moderne", „simboliste", de a trăi viaţa „nouă" cu toate temele şi problemele sale, gestul acesta de adaptare, de asimilare şi de lărgire a conştiinţei este pozitiv şi întrutotul notabil.

Acest limbaj se modifică întrucîtva după război. Fireşte, necesitatea de a pleda cauza poeziei „noi" şi a risipi permanentele acuzaţii de „decadentism" se face încă simţită. În această direcţie, cu forţe noi, tinere, se continuă vechea linie a argumentării. Dar, între timp, s-a produs o modificare sensibilă de optică şi de configuraţie literară. Cantitativ şi statistic

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieaţa nouă,* XI, 2, 1 aprilie 1915, p. 48.

vorbind, poeţii simbolişti de diferite talente şi dimensiuni ocupă acum o bună parte din scenă. La *Flacăra* (reapărută în 1922), în principiu eclectică, forţele simboliste sînt, în realitate, dominante (I. Minulescu, I. Pillat, N. Davidescu, H. Furtună, B. Fundoianu etc.). A nega existenţa unei poezii „noi", simboliste în mare parte, devine o imposibilitate. Critica începe să ia act, cu tot mai multă atenţie, de noul fenomen literar, şi simţindu-se consolidaţi, exponenţii simbolismului pierd din precipitarea şi spiritul anterior de frondă. Terenul fiind ferm sub picioare, ei îşi îngăduie să fie chiar obiectivi, exigenţi, retrospectivi, privind cu o oarecare detaşare şi în perspectivă istorică întreaga lor mişcare. Se încearcă acum şi primele aprecieri critice, de sinteză, care vin, mai întîi, chiar din partea acestei critici militante. Ea a pierdut din fervoarea comunicării mesajului (simbolismul reprezintă în 1922 o formulă impusă, realizată), cîştigînd în schimb în gravitate şi adîncime.

La această împrejurare poate să fi contribuit şi faptul că apologia simbolismului a fost făcută în mod sistematic, la *Flacăra,* de un poet şi critic cu certe afinităţi simboliste în tinereţe, dar care datorită temperamentului[1] va cunoaşte o evoluţie tot mai pronunţată spre clasicitate, în speţă N. Davidescu. Acesta va trece în revistă, de la precursori pînă la ultimul debutant, întreaga poezie simbolistă românească, recoltă foiletonistică strînsă în două volume de *Aspecte şi direcţii literare* (I, Bucureşti, Viaţa românească, 1921; II, Bucureşti, Cultura naţională, 1924). Reprezentînd efortul teoretic şi critic maxim depus la noi în favoarea simbolismului, *Aspectele ...* lui N. Davidescu reprezintă în acelaşi timp şi cîntecul său de lebădă.

Pierzînd uneori simţul măsurii, pentru N. Davidescu simbolismul devine „prima formulare de conştiinţă artistică" în literatura română, „prima noastră

[1] N. Davidescu, *Mărturisiri literare, Revista Fundaţiilor,* 10, IX, 5 octombrie 1942, p. 86.

fază de colectivă conștiință artistică"[1], anterior nemaiexistînd nici un grup de scriitori strînși în jurul unui program literar! „Dacă pînă azi se poate vorbi de o poezie românească, în general viabilă, apoi ea este aceea simbolistă."[2] „Pînă la simbolism nu se poate vorbi de o literatură românească. Am avut doar... scriitori accidente." „Și adevărul e că simbolismul este începutul literaturii noastre."[3] Chiar în focul unei polemici, care avea loc cu G. Ibrăileanu, o astfel de enormitate n-ar fi fost îngăduită. Monumente incomparabile de artă, „simboliștii de astăzi nu numai că pot fi foarte bine, dar vor fi în chip necesar clasicii de mîine ai epocii noastre"![4] Neizolînd decît rareori notele estetice specifice ale curentului, N. Davidescu are tendința de a vedea în simbolism totalitatea manifestărilor de reacțiune literară antieminesciană. Acest curent ar fi singurul cadru de dezvoltare al personalităților poetice, eliberate de apăsarea prestigiului eminescian. Cu o astfel de optică simplificatoare, întreaga poezie română de după 1890 pînă în 1920 devine... simbolistă:

„Simbolismul este aportul literar al mai multor generații de scriitori posteminescieni; comun între ei nu există decît numai observația elementară că în cadrele poeziei eminesciene nu mai încape un alt scriitor român și că geniul făuritorului ei a epuizat, prin desăvîrșire, întreg materialul adus. Simbolismul se confundă astfel cu însăși poezia noastră de azi. În cadrul ei, firește, au fost și scriitori buni și scriitori proști."[5]

Ceea ce apare din ce în ce mai ciudat în această apologie, voit decisivă, categorică, tranșantă, este fap-

[1] N. Davidescu, *Al. Macedonski despre poezia viitorului*, *Flacăra*. VII, 33, 18 august 1922.

[2] *Idem*, *Cronica literară*, *Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922.

[3] *Idem*, *Critica veche despre poezia nouă*, *Flacăra*, *29*, VII, 1922.

[4] *Idem*, *Aspecte, și discuții literare*, București, *Viața românească*, 1921, I, p. 17.

[5] *Idem*, *Adnotații în marginea simbolismului*, *Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922.

tul că ea pierde progresiv din consistenţă. În interpretarea lui N. Davidescu, simbolismul românesc nu reprezintă atît o estetică, un program, o realizare, cît mai mult un stimulent, o virtualitate favorabilă pentru noile talente. Simbolismul n-ar reprezenta decît „cea mai fecundă mentalitate creatoare a scrisului nostru". Nu e vorba atît de detalii, cît de:

„Şuvoiul uriaş al noii asociaţii şi disociaţii de idei, de apropieri neprevăzute de cuvinte izbitoare şi proaspete dăruite verbului, de o întreagă atmosferă intelectuală de cerebralizare a poeziei, rămasă, pînă la această mişcare, încă sub obrocul «doinei» rău fabricate de tîrgoveţi; la adăpostul atmosferei simboliste au putut apărea cu posibilităţi de dezvoltare talentele cele mai variate, iniţiativele cele mai îndrăzneţe, deopotrivă cu cele mai calme realizări"[1]. Punînd discuţia în aceşti termeni, evident, nu se poate nega simbolismului merite de regenerare a poeziei române. Dar superioritatea unei formule artistice nu se demonstrează, în ultimă analiză, prin ceea ce ea a stimulat la alţii, ci prin ceea ce a inspirat propriilor săi partizani. Problema se dezleagă prin comparaţii concrete: ce au realizat efectiv şi nou adepţii „noii poezii" în raport cu cea veche şi întrucît contribuţia lor este superioară? N. Davidescu schiţează un răspuns, destul de general, la această întrebare. De fapt însă tendinţa sa esenţială este aceea de a lichida simbolismul ca formulă literară, ceea ce ilustrează un apologet destul de paradoxal. Simbolismul a apărut, a purificat atmosfera de eminescianism, a îngăduit talentelor să fie ele înseşi originale. Rolul său istoric se încheie irevocabil aci. Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să plece. Cam la atît se reduce pledoaria celui mai stăruitor critic şi estetician al simbolismului românesc!

Ea mai cunoaşte şi un alt aspect, acela de a-i descoperi cu orice preţ precursori, chiar şi acolo unde

[1] N. Davidescu, *Cronica literară, Flacăra*, VII, 30, 28 iulie, 1922.

filiaţia este imposibilă. Negînd meritele incontestabile de pionierat ale lui Macedonski, N. Davidescu vede, dimpotrivă, în... Eminescu adevăratul precursor al simbolismului român. Şi aceasta pe argumentul — sofistic — că atît romantismul eminescian, cît şi simbolismul au aceeaşi rădăcină filozofică: idealismul german[1]. Dar cum nu acest fond filozofic — comun şi altor direcţii literare — formează specificul propriu-zis al simbolismului ca artă, întreaga teorie cade. Nu e suficient să fii idealist, ca să fii şi poet simbolist. În această „descoperire“ şi eroare criticul va persista totuşi[2].

Atunci cînd îl discută în notele sale cu adevărat noi şi fundamentale, formulînd o judecată de sinteză, destul de fugitivă, de altfel, N. Davidescu descoperă în simbolism merite deosebite, de conţinut şi expresie, începînd cu ideea de actualitate:

„Simbolismul a adăugat ceea ce mai întîi constituie aportul vremii. Aeroplanul, bicicleta, motorul, ca noţiuni brute, au intrat în poezie pe urma aglutinării lor de către poeţii noi în mai mult sau mai puţin reuşite paste poetice.“

În această „pastă“, privind în adîncime, criticul descoperă, încă o dată, „sensibilitatea acidulată a omului de azi“, ideea de actualitate, „ţinerea, ca să zicem aşa, la zi a poeziei noastre“, ceea ce reprezenta un adevăr incontestabil. Este de notat că participarea poeziei la viaţa contemporană constituie, poate, argumentul de conţinut cel mai de seamă:

„Ar fi fost ridicol să se pretindă, sub pretext că avem doar 50 de ani de literatură, să respingem şi noţiunile elementare ale vremii actuale“.

Alte aspecte din domeniul expresiei: „un vocabular mai nuanţat“, „cultul imaginii ca mijloc de exprimare“, „ideea wagneriană ca principiu“ de „a adapta ritmul poetic la ritmul sufletesc prin ruperea

[1] N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste, Viaţa românească*, XVIII, (1926), p. 38—58.
[2] *Idem, Eminescu, precursor al simbolismului, Universul literar*, XLVIII, 10 iunie 1938.

melodiei clasice"[1], introducerea poeziei de sugestie[2] presupun o discuţie critică mai amănunţită. Dar la atîta se reduce pledoaria de substanţă. În rest, se reliefează doar preocuparea de a lichida cît mai grabnic formula, scriitorii tineri fiind invitaţi să dezerteze în bloc din lagărul simbolist şi să-şi urmeze fiecare calea proprie:

„Astăzi cuvîntul «simbolist» nu mai înseamnă nimic cînd nu e sinonim cu talentul. Generaţia scriitorilor tineri a reuşit să scuture sensul de turmă al acestor silabe şi să arate că în literatură nu există şcoli, ci temperamente."[3]

Termenul însuşi n-ar fi însemnat altceva decît înglobarea „tuturor încercărilor de originală manifestare literară de după epoca posteminesciană"[4]. „Simbolismul de aici înainte nu mai are nici un fel de rost..."[5] Şi ca semn că simbolismul reprezintă, de pe acum, o fază istorică depăşită, N. Davidescu începe să-i studieze evoluţia, să-i descopere precursorii: Macedonski, Petică, I. C. Săvescu etc. *Vieaţa nouă*, cu merite de pionierat, este şi ea lăsată în umbră[6].

Servită de un critic atît de puţin convins de viabilitatea curentului, ideea simbolistă pierde repede din relief şi autoritate şi tinde să fie asimilată din nou conceptului larg, de circulaţie, dar imprecis, al „poeziei noi", „moderne", care domină în anii de după război. Desprins dintr-o zonă generică de avangardă, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, după trei decenii de dezbatere literară, simbolismul sfîrşeşte prin a fi reintegrat şi apărat, în mod indirect, ca şi la începuturile sale, încă o dată, de partizanii „poeziei noi". Traiectoria sa estetică înscrie încercări repe-

[1] N. Davidescu, *Adnotaţii...*, *Flacăra*, VI, 31, 4 august 1922.
[2] *Idem*, *Aspecte şi direcţii literare*, I, p. 11.
[3] *Ibidem*, p. 6.
[4] *Idem*, *Cronica literară*, *Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922.
[5] *Idem*, *Adnotaţii...*, *Flacăra*, VII, 31, 4 august 1922.
[6] *Revista revistelor româneşti*, *Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922, p. 481.

tate de diferențiere, dar fără mare suflu, colectate în cele din urmă în efortul reabilitării „noutății" în poezie:

„Pînă acum vreo cîțiva ani — scria T. Arghezi în 1922 — s-a vorbit de simbolism și decadență. Astăzi aceste cuvinte fără sens, tocite sub pana insignifiantă a multilor scribi din literatură, reapar în formula «poezie nouă»"[1]

Dar coordonatele problemei au devenit acum altele. „Nou", în poezie, nu mai înseamnă în mod necesar și exclusiv „simbolism", dar nici nu exclude unele din notele sale fundamentale. Astfel că T. Arghezi, pledînd cauza *Poeziei noi*, va îndreptăți, în trecere, și puncte de estetică pur simboliste, cu toate că poezia lui Ion Minulescu fusese respinsă în 1913 cu violență[2]:

„Poeții au observat că din opera poetică poate să fie sustrasă o parte care să fie mai caracteristic poetică și, din evoluție, în evoluție, ei au ajuns la exploatarea supraconcentrată a sensibilității; fabula a fost din ce în ce mai abandonată și *înlocuită cu exploatarea imaginilor*, cu intensificarea sentimentului: și grad cu grad, poeții au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii, care le permite să părăsească și metrica și însăși rima. Dacă impresia cîștigă, dacă puterea sentimentului cîștigă, și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate. Or, și în așa-zisa poezie nouă, ca și în așa-zisa poezie clasică, singur talentul interesează."[3]

Această discreție față de conceptele tradiționale începe să fie explicabilă. Tot ce era valabil în simbolism sfîrșise prin a fi acceptat în mod unanim printre poeții și esteții poeziei. Sugestivitate, muzicalitate, simbolizare deveniseră adevărate clișee, și a mai pleda cauza lor reprezenta pură pierdere

[1] T. Arghezi, *Literatura nouă, Cugetul românesc*, 4, 1922, p. 321.

[2] *Idem, Tablete, de cronicar*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 39—47.

[3] *Idem, Literatura nouă, Cugetul românesc*, 4, 1922, p. 323.

de vreme. Aceeaşi situaţie şi cu ideea de „noutate", rezolvată de T. Arghezi, de N. Davidescu[1] şi alţii, în termeni de bun-simţ. Dat spontan, natural, inevitabil, „noutatea", luată în sens de originalitate substanţială a sensibilităţii şi a expresiei, constituie condiţia însăşi a literaturii, poziţie care n-ar mai trebui demonstrată.

Ajunse la stadiul locurilor comune, nici vechile acuzaţii nu mai au vigoare şi putere de convingere, nici ripostele nerv şi prospeţime.

Polemica în jurul ideii de „decadenţă" pierde şi ea din intensitate şi, complet sleită, nu mai produce nici un fel de idei originale. După N. Davidescu, chestiunea părea elucidată încă înainte de război. Poezia decadentă e aceea pe care o produc în toate timpurile „uciderea în timp, prin îndelunga imitaţie a unor formule vii... de artă"[2]. La rîndul său, B. Fundoianu, în *Cuvîntul liber,* nu face altceva decît să reia diluat pe Remy de Gourmont: „Ideea de decadenţă, în ultimă analiză, se reduce la ideea de absenţă"[3]. Puţin original, B. Fundoianu compilează în sprijinul poeziei noi, inclusiv a simbolismului, idei din critica literară franceză, în cazul în speţă din Leon Vanier, *Les premieres armes du symbolisme* (1889)[4]. Într-o încercare anterioară, definiţia de bază se menţine în generalităţi şi disociaţii curente: „Simbolismul nu înseamnă numaidecît neologism, maladiv, straniu, decadent, confuz şi prost scris. Ci mai vîrtos — dacă există talentul —, original, bun-simţ, profunzime, neimitaţie, lipsă de calapod, subconştient nou şi cîteodată sănătos."[5]

[1] N. Davidescu, *Discuţii inutile, Flacăra,* VII, 31, 4 august 1922.

[2] F. Aderca, *De vorbă cu N. Davidescu, Mişcarea literară* II, 13, 7 februarie 1925; N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare,* I, p. 119; II, p. 91—93.

[3] B. Fundoianu, *Decadenţa, un capitol din istoria simbolismului Cuvîntul liber,* I, 42, 15 octombrie 1920.

[4] *Idem, Imagini şi cărţi din Franţa,* Bucureşti, Socec, 1921, p. 24.

[5] *Idem, Făgăduinţa lui Petru, cu o lămurire despre simbolism,* Iaşi, 1918, p. 3—4.

Alte intervenţii — binevoitoare — asimilează decadentismul cu estetismul, cu simbolismul[1], cu „poezia nouă“[2], ceea ce nu era de natură să clarifice, ci numai să întreţină o dezbatere despre care se simţea tot mai mult nevoia încheierii şi elucidării sale definitive, pe baze cu adevărat critice şi ştiinţifice.

4. DELIMITĂRI

S-ar zice (şi parcurgerea numeroaselor texte şi luări de atitudine apologetice trecute în revistă ar putea întări o astfel de impresie) că simboliştii români au profesat despre poziţia lor o idee intransigentă, fanatică, lipsită de orice simţ critic, de orice conştiinţă a pericolelor căderii în eroare şi exagerare. Adepţii români ai simbolismului ar prelua absolut toate ideile, toate atitudinile simbolismului apusean, fără nici o reţinere, neformulînd nici o obiecţie. Lipsiţi total de luciditate, ei n-ar da dovada nici unui bun-simţ, refuzînd înseşi evidenţele, laturile vădit negative ale curentului le-ar trece total sub tăcere. Dar o astfel de imagine nu corespunde decît în parte adevărului.

În realitate, numeroase, esenţiale rezerve şi critici antisimboliste pornesc din rîndurile simboliştilor înşişi, şi studiul reflectării curentului în conştiinţa epocii trebuie neapărat să ţină seama şi de aceste reacţiuni. Ele sînt importante, deoarece demonstrează că simbolismul a fost receptat la noi nu fără anumite reticenţe. El întîmpină rezistenţe serioase pe unele laturi, chiar în rîndurile spiritelor celor mai pre-

[1] Literatura decadentă; Hugo von Hofmansthal; *Figuri şi cărţi*, Bucureşti, Socec, 1922, p. 52—53.

[2] Const. T. Stoika, *Reflexii în faţa poeziei noi*, *Vieaţa nouă*, XVIII, 5—6, iulie-august 1922, p. 77.

dispuse să-l accepte și să-l cultive cu simpatie. Receptarea ideologiei și poeziei simboliste nu s-a făcut niciodată în literatura noastră în mod mecanic, neselectiv, fără nici o filtrare și dezbatere; aceste reacțiuni critice se produc adesea în rîndurile promotorilor înșiși.

Fenomenul, verificat precis pe texte, este de natură să înlăture și pe acest plan ideea unei mișcări total artificiale, de import, neasimilate, neadaptate psihologiei, mentalității și gustului românesc, așa cum a susținut critica ostilă. Dimpotrivă, avînd profunde origini interne, la care se adaugă, firește, și influențe străine, simbolismul suferă un proces de permanentă asimilare și transformare, de prelucrare critică, în adîncime, care-l integrează în mod organic culturii și literaturii române, prin retușări, renunțări și corecțiuni din cele mai semnificative. Această rezistență la aspectele inasimilabile ale doctrinei este încă o dovadă că simbolismul românesc se dezvoltă pe căi proprii, particulare, de o anume diferențiere față de marea direcție europeană a curentului.

Că „apologia“ românească a simbolismului este departe de a fi necontrolată, necritică, o dovedește mai întîi următorul fapt: simboliștii români nu numai că se apără, așa cum am văzut, de acuzația de a fi decadenți, de care tind să se delimiteze cu stăruință, dar atacă încă de la început „decadentismul“. Așa cum în Franța, după o perioadă de confuzie, simboliștii se desprind către 1885 de curentul propriu-zis „decadent“, reprezentînd două faze distincte ale aceluiași proces de revoluționare poetică[1], la fel și la noi, temele și psihologia „decadentă“ sînt respinse, nu numai de spiritele puritane, tradiționaliste, dar de mulți dintre simboliștii înșiși. Ei nu se simt „decadenți“ și nu cred că fac parte din această familie de spirite. Uneori, nici nu știu că sînt chiar simboliști, pe o latură a operii lor. Dar această împrejurare nu anulează semnificația luării lor de atitudine.

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 234, 262.

Poate primul la care se surprinde o astfel de poziţie antidecadentă, coexistentă totuşi cu teme şi motive simboliste, este Traian Demetrescu, surprinzător de bine informat în poezia franceză contemporană. În articolele sale critice din *Revista olteană* (1889), el condamnă pe „toţi acei artificiali nebuloşi care se numesc decadenţi", pe Baudelaire:

„În poeziile sale macabre, prea sînt multe răcnete, blesteme, faze şi ceva care seamănă a epilepsie; prea multe viziuni fantastice, prea multe aberaţiuni bolnave, uneori de un efect ridicol"[1].

El nu acceptă nici şcolile „bizare" în pictură[2], nici senzualismul lui Rollinat, nici al lui Richepin, nici estetismele amorale de specia „crimei — artă frumoasă" (Traian Demetrescu avea probabil în vedere paradoxalul eseu al scriitorului englez estetizant Thomas de Quincey, *On Murder as a Fine Art*), a „gestului frumos", în sine[3]. Uneori aceşti poeţi, îi par „odioşi şi bizari". În tot cazul:

„Poeţii aceştia care se numesc decadenţi sau simbolişti au, cîteodată, o originalitate bizară. Cu toate acestea, mă îndoiesc de sinceritatea lor şi adeseori îmi fac efectul unor dibaci farsori."

Exemplu de contradicţie între conştiinţa estetică teoretică şi propria-i poezie, Traian Demetrescu în toată această polemică se aşază pe temeiul artei sociale. Decadenţii:

„Cer artei emoţiuni rafinate, nemaisimţite, nepotrivite mulţimii. Şi de aici, iată-i pierzîndu-se în rătăciri, ce-i fac neînţeleşi şi ridicoli."[4]

Oricît ar părea de neaşteptat, Macedonski însuşi, arătat cu degetul de adversari drept şeful şcolii decadente române, nu se simţea bine sub o astfel de etichetă, pe care o combate — cine s-ar aştepta? — în permanenţă. El se desolidarizează de ideea de de-

[1] Traian Demetrescu, *Profile literare*, Craiova, 1892, p. 167, 197.

[2] *Idem*, *Iubita*, Craiova, 1895, p. 232.

[3] *Idem*, *Opere alese*, ed. Geo Şerban, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 146, 149.

[4] *Ibidem*, p. 146.

cadenţă, mai întîi în mod indirect, în 1888, reproducînd un citat ironic din Arsène Houssaye, cu scopul de a viza pe unii partizani români ai formulei[1]. Ulterior, pe aceştia îi va ataca şi direct, în texte de-a dreptul surprinzătoare:

„Neînţelesul nu este simbolism, ci aberaţiune — smintenie... A face versuri şchioape şi ridicule, sub pretext de simbolism, de instrumentalism şi de altele, este ca şi cum ai juca *şodron* într-un picior..."[2]

Asupra decadentismului este şi mai categoric:

„Pe cînd simbolismul ascunde ideea sub imagini şi muzică, decadentismul n-ascunde în el nimic: dă numai pe faţă pustietatea de idei şi de imitare a celor care-l practică"[3].

S-ar bănui că formula decadentă are totuşi succes în mediul de boemă literară, de avangardă, dar nici această ipoteză nu se verifică întotdeauna. Ştefan Petică interpretează noţiunea în sens pozitiv, apelînd la expresii din *Peneş Curcanul:*

Ne dase nume: decadenţi
Un hîtru bun de glume;
Prin cabareturi au schimbat
Porecla în renume.

Ceva mai mult, Al. Obedenaru, în 1893, chiar parodiază excentricitatea decadentă:

Cenaclu, grup de disperaţi,
Aţi spăimîntat o burghezie,
Tot în scandaluri şi beţie
Eternitatea o sfidaţi.
Femei pierdute adoraţi,
Nu respectaţi nici o fetie,
Cenaclu, grup de disperaţi,
Aţi spăimîntat o burghezie.

1 Lucilius, *Cîteva sisteme literare, România literară,* VII, 6 iunie, 1888, p. 134.
2 Marţial, *Literatura modernă, Revista modernă,* I, 6, noiembrie 1897.
3 Al. Macedonski, *Decadentismul, Carmen,* II, 2, 25 septembrie, 1902.

Pe dric, cu rîvnă adunați,
Cordonul negr-o să vă ție
Artiști, femei de la orgie,
Interni de la alienați.
Cenaclu, grup de disperați!

Socotit de mulți prototip de „decadent", G. Bacovia ironizează și el pînă la un punct această atitudine, încă din 1912:

În fotoliu, ostenită, în largi falduri de mătase,
Pe cînd cade violetul,
Tu citești nazalizînd
O poemă decadentă, cadaveric parfumată,
Monotonă.

La acest poet este vorba de o reacțiune constantă, regăsită în toate fazele operei sale. Imaginea convențională a poetului damnat îi inspiră sarcasme:

Duduia visează un poet,
Bizar, singuratic, nebun.

Cînd acesta evadează „în zăvoiul decadent", ceea ce poate el scrie vor fi doar „versuri fără talent". „Cafeneaua cu visători damnați" nu l-a atras niciodată. Amintindu-și de ea, la bătrînețe, senzația este de decrepitudine:

Trecut-au ani,
Simbolism,
Curentul decadent.
Broșuri,
Bijuterii rare
Paradoxe
Bizarul,
Seri,
Nopți,
Efuzii de parfume
Și nuanțe,
Orașul dominant.

La teoreticieni, pozițiile sînt și mai tranșante. Ovid Densusianu se desolidarizează de exagerări, de excentricitate, de la primii pași ai *Vieții noi*:

„Trebuie să recunoaștem că în manifestările lor poeții noi, sau mai bine o parte din ei, și unii pînă la un timp, au căzut în exagerări care la început amenințau să discrediteze principiile bune care fuseseră luate ca puncte de plecare. Aceasta se întîmplă în toate școlile literare; fiecare din ele își are figurile ei îndrăznețe, comice uneori, scriitori care nu înțeleg măsura, merg prea departe în dorul de a se deosebi de alții, și ajung astfel la erezii care dau prilej neînțelegătorilor și răuvoitorilor să le răsfrîngă asupra întregii școli. Talentele mari și vremea vin însă să înlăture asemenea păcate și să pună în evidență înțelesul adevărat, părțile bune ale școlii pe care la început publicul n-a voit s-o ia în seamă."[1]

De aceea criticul nu se va mai recunoaște în simboliștii tineri, de ultimă oră, și se va arăta dificil chiar față de poezia lui I. Minulescu, Bacovia, N. Davidescu, respingînd în fapt poezia simbolistă în ceea ce avea ea mai realizat și mai personal pînă la acea dată.

Una din explicațiile acestei moderații stătea în faptul că reputația de decadentism era resimțită într-un mod atît de penibil, încît se depun sforțări din toate direcțiile în vederea înlăturării sale din conștiința publicului. Noțiunea „adevăratului" simbolism trebuia reabilitată de această vecinătate compromițătoare. Simbolismul ținea să treacă, într-adevăr, drept un curent „nou". Dar a unui curent decent, „cuminte", animat de un spirit de pondere și seriozitate. Reeditarea lui Ion Minulescu, în 1909, se face cu o notă în care citim:

„Căutarea unui fond nou și al unei forme noi de poezie a făcut pe mulți dintre poeții noii școli să ajungă la ciudățenii, care nu o dată i-au dat pradă batjocurii bunului-simț jignit. Cu vremea însă, noua poezie și-a lăsat multe din apucăturile ei bizare,

[1] Ovid Densusianu, *Decadența, Vieața nouă*, I (1905), p. 74.

păstrîndu-și însă elementele noi și durabile, așa încît operele cele mai de seamă, ale celor mai talentați poeți din această școală, nu păcătuiesc nici prin obscuritate, nici prin ciudățeniile de limbă, de versificație și de stil, nici chiar prin lipsa de energie, sînt adică opere simbolice — impresioniste, clasice, și au dreptul la admirația noastră tot ca și formele poetice ale clasicismului propriu-zis, ale romantismului sau realismului, în care s-au întrupat în deosebite timpuri capodoperile poeziei."[1]

La *Insula*, literatura „decadentă" în înțelesul imitației tradiționaliste, sămănătoriste, sau pur și simplu vetuste, academice, este chiar condamnată:

„Decadent este Cerna, bunăoară, decadente sînt *Convorbirile literare*, decadent este *Luceafărul* și decadente sînt toate provincialele *Ramuri de spanac* afiliate acestor metropole"[2].

În aceeași perioadă, *Flacăra* constată:

„Poezie fără simbol nu se poate — dar nu caraghioslîcuri și incoerență"[3].

Rupt, măcar în intenție, de stridențele mișcărilor de avangardă, simbolismul tinde în mod vizibil să facă bună figură literară, să se integreze într-o tradiție, să se facă acceptat în limitele artei durabile, clasice, care nu suferă obiecții. Dacă este adevărat că atunci cînd simbolismul s-a afirmat în apus, „noi mai eram sub influența exagerărilor decadente, azi, în 1914, simbolismul a evoluat"[4]. Curentul s-a maturizat. Și-a lărgit conținutul, a renunțat la fazele sale decadente, perimate.

După război, desprinderea de decadentism se continuă, teoretic, prin delimitări nu mai puțin precise. Dacă simboliștii s-au bucurat de această reputație

[1] Ion Minulescu, *op. cit.*, p. 6.

[2] N. Dav[idescu], *Decadent-Decadenții, Insula*, I, 1, 18 iunie 1912.

[3] Cincinat Pavelescu, *Simbolismul, Flacăra*, I, 31, 19 mai 1912.

[4] A[lfred] H[efter], *Lămuriri, Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie, 1914, p. 202.

nedreaptă, vina este în parte chiar a lor. Confuzia pleacă de la dînşii:

„S-a spus deci mişcării că e decadentă. Promotorii se credeau un capăt de civilizaţie, treapta de rafinare ultimă, aristocraţia supremă, agonia. Ei nu bănuiau urmaşa în linie directă masculină literatura proaspătă şi clară a lui Francis Jammes, a lui André Gide. Ei simţeau fiecare în sine o tablă de valori, nouă. Şi se realizau conform acestei table. Dar pentru că omul e logic, explicaţia fu falsă. Ei voiră să explice: încurcară. Nu ştiau singuri ce vor: şi acesta le era poate meritul. Acceptară cuvîntul «decadent» şi pe cel de «simbolist». De aici critica lor inferioară pînă tîrziu, pînă la Remy de Gourmont."[1]

Cum teoria degenerării, lansată de Max Nordau, avea încă priză, la *Flacăra* se încearcă din nou o punere la punct, în scopul risipirii aceleiaşi confuzii care stăruie:

„Teoria lui Max Nordau se aplică poate decadentismului, dacă am nota prin decadentism expresia în artă a unei stări de trecătoare deprimanţă colectivă şi uneori a nevrozei mai accentuate a unor izolaţi; simbolismul este prea larg ca să încapă în strîmta teorie a degenerării. Şi cu atît mai greu încape în ea literatura contemporană universală."[2]

Chiar dacă simbolismul nu este o mişcare decadentă, el ar cultiva totuşi bizareria într-o anumită formă. Dar nici acest lucru nu este adevărat, susţine Ovid Densusianu, care se face campionul unui simbolism „cuminte", acceptabil în cea mai binecrescută societate:

„După încercări în care se amestecase prea multe vederi greşite, după rătăciri în lumea prea nebuloasă

[1] B. Fundoianu, *op. cit.*, *Cuvîntul liber*, I, 42, 15 octombrie 1920. Este de observat că o explicaţie riguros în acelaşi sens, căutînd să risipească o confuzie care începe să se statornicească, dădea Verlaine, încă din 1886, într-o publicaţie a epocii: *Les hommes d'aujourd'hui* (Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Calin, 1959, p. 207).

[2] Alexandru Bogdan, *Decadentismul, ipoteza degenerării*, *Flacăra*, VII, 22, 2 iunie 1922.

a divagărilor, a venit îndrumarea mai cuminte, mai sănătoasă, deasupra unor nume și opere care și-au luat pentru totdeauna locul în culegerile de curiozități literare și-au înălțat nume și opere semnificative, de care va rămîne legată o concepție nouă, bogată și rodnică despre artă, despre poezie"[1].

El își face chiar un merit din această disciplinare a poeziei simboliste, pe care o voia trasă pe o linie cît mai sobră, mai academică. Năzuința „șefului" școlii era să determine un simbolism „clasic", „sănătos". De unde scrupuloasa desolidarizare atît de antecedenții turbulenți ai curentului din Franța, cît și de imitatorii predispuși spre frondă și scandal din țară:

„Cu vreo douăzeci și cinci de ani în urmă, și în Franța și aiurea, bizarerii, monstruozități, multe s-au strecurat prin reviste și volume. De aceea răuvoitorii și neînțelegătorii au putut găsi din belșug motive de ironie pe tema poeziei nouă, a simbolismului — în care, ca totdeauna, nu voiau să vadă și laturile bune. Cei care și-au dat însă seama de primejdia acestor rătăciri și tovărășii compromițătoare le-au repudiat repede, și mișcarea nouă și-a urmat drumul sănătos; drumul ei de cuceriri prin ceea ce era traimic și luminos în ea. S-au văzut și la noi, acum vreo cincisprezece ani, cîteva exploziuni literare cu pretenția de a aduce ceva neașteptat — vremea le-a făcut să cadă la fund pentru că erau prea sterpe și de o barbară disonanță. Dacă unii — sub masca singularizării bolnave — mai încearcă să le reînvie, să fie siguri că și din partea noastră, ca și de la alții, vor primi numai surîsul ce li se cuvine."[2]

De notat că aceste delimitări atît de nete se produc tocmai în 1912, într-o perioadă în care simbolismul românesc se diversificase într-o serie de publicații aproape de scandal, într-un efort vizibil de consacrare, pe care în parte o și obține. Dar pentru

[1] Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Vieața nouă,* I (1905), p. 76.
[2] *Idem, Răspunsuri unui nedumerit, Vieața nouă,* VIII, 14—16, 1 septembrie — 1 octombrie 1912.

această faza experiențelor de avangardă trebuia neapărat depășită, și Ovid Densusianu atrage atenția asupra acestei necesități:

„Poezia nouă, poezia simbolistă nu mai poate fi cîmp de experiențe pentru naivi sau «buffeuri». Anii au purificat-o de amestecul nesăbuirilor, și n-au nevoie de Irozi și de figuri grotești «pour épater le bourgeois».

Am vrut și vrem o altă poezie ca pînă acum, dar de gînduri și formă nouă ce nu omoară nimic din ce e sănătos, ales și etern în suflete."[1]

Concluzia? „Poezia nouă a trecut de vîrsta copilăriei". În prima sa fază, ea a putut fi o clipă „decadentă", excentrică, bizară. Acum însă, simbolismul a intrat într-o perioadă de maturizare, și această constatare începe să se răspîndească. D. Anghel este, desigur, un simbolist, „dar un simbolist în sensul bun al cuvîntului"[2]. Nu mai pot fi tolerate elucubrațiile „sub cuprinzătorul nume de simbolism"[3]. Există deci „simboliști" și „simboliști" (înșiși tradiționaliștii acceptă uneori această distincție)[4], unii împrumutînd o astfel de titulatură din simplă dorință de notorietate. Sub această etichetă, vidă de sens:

„Unele publicații dau drept producții simboliste niște amestecuri hibride, banale și triviale, crezînd prin aceasta că sînt în curent cu producția nouă".

Fenomenul este cu atît mai supărător, cu cît tocmai aceste „talente îndoielnice, suflete neformate, care au aruncat discredit prin neseriozitate asupra mișcării, pe care n-au înțeles-o niciodată, tocmai ei tind acum s-o repudieze, producînd simbolismului un dublu deserviciu"[5]. Protestul vădește aceeași tendință de clasicizare, de „onorabilitate" a „revoluționarilor" lite-

1 Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 251.

2 Cititor, *În jurul volumului «Oglinzile fermecate», Flacăra,* I, 19, 25 februarie 1912.

3 Puncte, *Simbolismul popular, Versuri și proză,* III, 1, 1 ianuarie 1914, p. 36.

4 M. Străjan, *Simbolismul, Ramuri,* VII (1912), p. 534.

5 Mihail Cruceanu, *«Simboliști» și «simboliști», Vieața nouă,* X, 1, 1 martie 1914.

rari de altă dată, acum vădit preocupaţi de reputaţie şi de frînare a noilor tendinţe de avangardă, care se năşteau din mijlocul lor.

Asupra simbolismului a mai plutit şi acuzaţia, în oarecare măsură îndreptăţită, de mişcare în parte cosmopolită, exotică, de imitaţie pur exterioară a poeziei străine, „moderne". Dar nici cu această tendinţă spiritele cele mai profunde, apropiate, sau integrate simbolismului, nu s-au împăcat cu uşurinţă. Şi în această direcţie se înregistrează rezistenţe, critici precise. T. Arghezi protesta împotriva imitaţiei franceze, din pur snobism literar, încă din 1904: „Noua şcoală franceză, de cîte ori i-a venit ei chef — a rîs în hohote la Chat noir, de s-a auzit la Bucureşti. În Bucureşti, cam toate sunetele pătrund strîmb şi indecent, astfel că glumele ocazionale din Paris au luat aici, în capul cîtorva încăpăţînaţi să facă şcoală, proporţiile unei vaste concepţiuni, bazată pe număr şi pe izmeneală. Oameni foarte nesimbolici, lipsiţi natural, după cum cei din Paris erau hărăziţi tot natural, de facultatea sintetică a simbolului, fabricară echivocuri sonore şi greţuri poetice bogate-n sentimente ca pîsla. Şi pentru a nu se hotărnici ridicolul, se mai titrară simboliştii instrumentişti."[1]

Interpretarea simbolismului ca o simplă „modă" efemeră, produs oarecare de pură imitaţie, n-a fost acceptată de adevăraţii purtători de cuvînt ai mişcării. Ei au combătut întotdeauna maniera, pastişa, afectarea, poza „simbolistă". Chiar în revistele simpatizante apar articole cu titlul *Reacţiune*, denunţare a imitaţiei servile a stilului lui Baudelaire, Verlaine, Mallarmé[2]. La *Versuri şi proză*, „arta viitoare, nouă, originală, spintecătoare de drumuri şi concepţii neîntrebuinţate", este opusă simplei „maniere":

„Marea majoritate a acestor scriitori cultivă însă

[1] Tudor Arghezi, *Vers şi proză*, *Linia dreaptă*, nr. 2—3, 1904.

[2] Petru Costea, *Reacţiune*, *Floarea albastră*, I, 1, 15 mai 1912.

o literatură afectată de manii, de obscurități, de jargon"[1].

Revista respinge cu violență literatura de „poze fățarnice și sterpe, de atitudini forțate și de vorbe ce nu pornesc din inimă", ca și inspirația bolnavă, neautentică, platitudinea „sub egida artei nouă"[2]. Toate acestea sînt dovezi precise de spirit critic, de luciditate față de exagerările „moderniste", pe care simbolismul român, în latura sa viabilă, n-o îmbrățișează.

Cît de ponderați erau în fond animatorii formulei simboliste se vede limpede și din faptul, nu mai puțin caracteristic, că ei au combătut în mod constant toate curentele noi, de avangardă, pur formaliste, desprinse fie din trunchiul său, fie din ambianța „modernistă" a epocii. Și aceasta cu o promptitudine absolut remarcabilă.

La puțin timp după lansarea manifestului futurist al lui F. T. Marinetti *(Le Figaro*, 20 février 1909), *Caleidoscopul lui A. Mirea* înregistrează ironic noua stea literară, pe care o parodiază[3]. Ea inspiră epigrame vizînd pe Ion Minulescu, acuzat de pastișă[4]. *Vieața nouă* înregistrează manifestul cu mari rezerve, Ovid Densusianu declarîndu-se net ostil futurismului[5]. *Flacăra* se arată curioasă (revista cultiva intens actualitatea literară), dar cu un „scepticism prietenos", așteptînd marea operă în prelungirea teoriilor. „Pînă atunci sînt oțioase toate discuțiile asupra esteticii viitorului."[6] La *Noua revistă română*, primitoare de simbolism în 1914, N. Davidescu declară „farsă"

[1] A[lfred] H[efter], *Lămuriri, Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 201.

[2] I. M. Rașcu, *Curente și atitudini, Versuri și proză*, III, 2, 15 ianuarie 1914.

[3] D. Anghel și St. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, București, Minerva, 1910, vol. II, p. 75.

[4] I. Pillat-Perpessicius, *Antologia poeților de azi*, București, Cartea românească, 1925, vol. II, p. 120.

[5] Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. I, p. 120—121.

[6] C. Sp. Hasnaș, *Poezia viitorului în Italia, Flacăra*, II, 5, 17 mai 1912; *Cărți noi, Idem*, III, 22, 4 mai 1913.

ultimul manifest al viitoriştilor"[1]. Aşa cum adversarii simboliştilor descopereau „psihologie morbidă" în această poezie, la fel de „morbidă" apare acum criticului simbolist poezia futuristă[2]. Refractar futurismului se arată şi Emil Isac, care cerea totuşi „modernism pe toată linia"[3]. Cubismul nu găseşte nici el audienţă. *Vieaţa nouă* îl respinge[4], la fel *Flacăra*, cu toate ironiile de rigoare[5].

Această rezistenţă la formele extreme de „modernism", întreţinută în revistele şi cercurile unde simboliştii dictau opinia literară, spune mult asupra adevăratelor înclinaţii „formaliste" ale curentului, mult mai reduse, cel puţin, în principiu, decît se crede în genere. Chiar dacă formalismul contaminează ceva din poezia simbolistă, această negare teoretică demonstrează existenţa unei rezistenţe organice la ideea de artificiu, manieră, formă goală. O astfel de reacţiune era inevitabilă într-o cultură şi într-o societate care n-avea cum să cunoască formele de rafinament extrem ale aristocraţiei şi ale marii burghezii apusene, intrate în decrepitudine. Psihologia lui Des Esseintes nu invadează pe simboliştii români, proletari intelectuali la prima generaţie sau mic-burghezi. Şi chiar atunci cînd mimetismul literar domină o clipă, fondul nealterat are suficientă energie să îndepărteze destul de repede poza şi să înlăture masca.

*

La capătul acestei anchete, care s-a străduit să cerceteze cu oarecare stricteţe modul în care simbolismul s-a reflectat în conştiinţa epocii, fixîndu-i coordonatele istorice, o încheiere se impune. Deşi oferă multe elemente utile definiţiei ştiinţifice, to-

[1] N. D[avidescu], *Ultimul manifest al viitoriştilor, Noua revistă română*, XV, 10, 9 februarie 1914.

[2] *Idem, Aspecte şi direcţii literare*, Bucureşti, *Viaţa românească*, 1921, I, p. 41.

[3] Emil Isac, *Probleme, Noua revistă română*, XIII, 15, 29 septembrie 1913, p. 236—237; *Scrieri alese*, ed. Ion Brad., Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 8.

[4] *Notiţe, Vieaţa nouă*, VI, 17, 16 octombrie 1911; VIII, 3, 16 martie 1916, p. 56.

[5] *Flacăra*, II, 20, 2 martie 1913, p. 157.

tuși nici criticile analizate, nici cunoașterea „apologiei" curentului nu ne ajută să ne facem o idee completă și exactă despre sensul, dimensiunile și valoarea reală a simbolismului românesc. Și, în ultimă analiză, dincolo de toate manifestele, pledoariile și diatribele trecute în revistă, o nelămurire esențială rămîne: în definitiv, ce este, în esență, simbolismul? Căci exclusiv în funcție de răspunsul dat la această întrebare fundamentală putem aprecia nu numai întreaga valoare a teoriilor care au circulat în simbolismul românesc, dar mai ales conținutul, dimensiunile și semnificația sa reală. Fără acest punct de orientare, analiza nu poate înainta, și incertitudinea continuă să persiste.

Nu se poate trece cu vederea nici faptul că o definiție propriu-zisă, absolut riguroasă a simbolismului, nu se poate da cu ușurință.

Metoda de a întreba pe simboliștii înșiși ce este simbolismul este ineficientă, deoarece definițiile, cum s-a putut vedea, sînt destul de contradictorii. Este un fapt că poeții simboliști nu știu exact ce este simbolismul, că fiecare are formula sa de predilecție[1]. Și chiar dacă ar ști exact, aceste declarații n-ar avea o valoare absolută, deoarece, de cînd lumea, a existat o mare deosebire între ce spun poeții despre arta lor și ceea ce scriu și fac în realitate. Deosebirea între teorie și practică în domeniul literar este mai totdeauna considerabilă.

Nici definițiile negative, arătînd ce *nu este* simbolismul, trecute în parte în revistă și în critica noastră[2], nu sînt decisive, deoarece dacă anume delimitări au utilitatea lor, esența totuși ne scapă. Este sigur, de pildă, că simbolismul nu este „decadentism" (vezi nu mai departe protestele lui Verlaine)[3], nici „realism", nici „romantism", că este *altceva*, și totuși definiția reală, cuprinzătoare, nu progresează.

S-au profilat, este drept, și cîteva definiții pozi-

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 401.
[2] D. Micu, *op. cit.*, p. 199—200, 204.
[3] Cf. Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 207.

tive, cum este aceea „individualistă", a lui Remy de Gourmont, după care simbolismul ar fi sinonim cu libertatea în artă[1], sau cu poezia „simbolului". Şi una şi alta sînt nesatisfăcătoare, oferind soluţii mult prea largi şi deci imprecise şi, mai ales, lipsite de specificitate. Căci, pe de o parte, şi romantismul s-a proclamat exponentul libertăţii în artă, iar pe de alta, frecvenţa „simbolului" în literatură este, precum se ştie, străveche. Există, fără îndoială, un simbolism etern, o tendinţă înnăscută a sufletului omenesc de a se exprima prin simboluri. Sub acest aspect, simbolismul nu constituie nici o noutate, şi pretenţiile sale de a reprezenta o nouă atitudine poetică, un nou raport între eu şi lume, nu s-ar justifica. Prin urmare, ţinînd seamă şi de întreg stadiul actual al cercetărilor în jurul simbolismului, cea mai justă soluţie, după noi, ar trebui căutată în altă parte.

Adevărata bază pentru o bună definiţie n-o poate da decît teoria reflectării şi, mai limpede spus, precizarea raportului exact între subiect şi obiect, între sensibilitatea poetului şi lumea exterioară, care în simbolism este *altfel* decît în curentele anterioare, în speţă romantismul şi parnasianismul. Sufletul romantic se proiectează în afară, contemplă universul, îl pătrunde cu imensul său suflu. Parnasienii, dimpotrivă, tind spre o obiectivitate perfectă, refuzînd, din pudoare sau orgoliu, să-şi dezvăluie subiectivitatea. Simboliştii trăiesc şi concep această relaţie într-un mod deosebit, şi aici, fără îndoială, stă adevărata lor originalitate. Între eu şi lume se stabileşte o comuniune simpatetică: planul cosmic şi individual se întrepătrund, se confundă. Foarte frecvente sînt în poezia simbolistă situaţiile în care poetul este „comme", „pareil", „confondu" cu un element din natură. De fapt, poetul simbolist *este* ceea ce el evocă, sau cum spune, de pildă, Samain:

„Mon coeur est un beau lac solitaire qui tremble"[2]

[1] Cf. şi Guy Michaud, *op. cit.*, p. 479—480.
[2] Inima mea este un frumos lac singuratic care freamătă.

sau:

„Mon âme est une Infante en robe de parade ...“[1]

Cu alte cuvinte, între eu și lume se stabilește, în mod intuitiv, o „corespondență“, un raport de „analogie“, care poate fi extins — ulterior — și între alte elemente ale cosmosului, dar care presupune, neapărat, o astfel de transpoziție fundamentală, avînd conștiința poetică drept pivot. Surprinderea acestor „corespondențe“ reprezintă acte de „cunoaștere“, și cu drept cuvînt s-a spus că poezia simbolistă este o poezie de cunoaștere[2], în înțelesul intuitiv al acestui cuvînt. Precizare capitală, căci ceea ce formează substanța poeziei simboliste este tendința sa spontană de a surprinde, în aceste raporturi intuitive, esențe, sensuri cosmice, „chei“ și „cifruri“ ale universului, „idei“ și „arhetipuri“, în genere „simboluri“, care n-au conținut abstract, ci emoțional, inefabil. Între eu și lume se stabilește un anume raport, pe durata căruia poetul are certitudinea concretă, intuitivă, imediată, că a pătruns într-unul din „misterele“ universului. Și cum aceste revelații sînt prin definiție trans-logice, aconceptuale, cu cît spiritul se află într-o dispoziție mai contemplativă, mai stăpînită de stări difuze, „inefabile“, cu atît sentimentul de „corespondență“ se va produce și va crește cu mai multă ușurință. Iată de ce simboliștii cultivă din instinct în special acele stări emoționale vagi, fluide, care predispun la o receptivitate „analogică“ deosebită, produse de „agenți“ corespunzători, cum ar fi muzica și parfumurile, avînd profunde afinități pentru întreg registrul de emoții „inefabile“ ale sufletului uman[3].

[1] „Sufletul meu este o Infantă în rochie de gală“.

[2] În același sens, după referințe franceze, G. Călinescu etc., și D. Micu, *op. cit.*, p. 209, 212.

[3] Dintre definițiile propuse, cea mai aproape de modul nostru de a formula aceste adevăruri (răspîndite, de fapt, în toate studiile consacrate esteticii simboliste) ni se pare aceea a lui Georges Bonneau, după care simbolismul este: „Afirmația unei analogii esențiale între un moment al duratei eului și un moment al duratei lucrurilor, unit cu efor-

Firește că această atitudine față de univers implică și o nouă atitudine față de poezie, scoasă din domeniul logicii, descriptivului, discursivității, imagismului exterior și mutată pe terenul său propriu-zis, al emotivității. De aceea, cu drept cuvînt s-a spus, încă din 1909, în plină perioadă simbolistă, că „simbolismul n-a fost și nu este altceva decît voința de a pătrunde poezia în esența sa" (Jean Royère)[1]. Ceea ce exegeza modernă străină confirmă, azi, întrutotul („simbolismul a descoperit punctul de vedere poetic", „meritul său real este acela de a fi regăsit esența poeziei")[2], iar cea românească acceptă[3]. Cultivată prin tot ceea ce poate s-o amplifice (imagini-cheie, sugestie, inefabil olfactiv și muzical), emoția îngăduie poeziei simboliste să exploreze zone sufletești în adîncime și, în acest mod, să exprime, cu multă finețe, aspecte ale fondului profund al umanității.

Dar tocmai în acest punct stau și limitele acestei poezii. Simbolismul își trage substanța dintr-o zonă emoțională, evident complexă, nuanțată, de o interiorizare incontestabilă. Totuși, nici această poezie nu poate pătrunde în străfundurile emoționale ale sufletului uman. Cînd emoția este foarte puternică, sfîșietoare, „corespondențele" devin nu numai superflue, dar și practic imposibile. În astfel de cazuri ele sînt absolut străine de pulsația momentului, de întreaga adîncime a freamătului existențial. De aceea, cu drept cuvînt, s-a obiectat simbolismului, sub acest aspect, sărăcirea conținutului uman al poeziei, sterilizarea marilor sentimente (Fernand Gregh: „Ceea ce a lipsit... simbolismului este umanitatea")[4], alt-

tul de a păstra plastica și muzica cuvintelor, în corespondență intimă cu ritmurile și culorile exterioare". „Simbolismul topește într-o comuniune intimă cei doi termeni: eul și lucrurile pe care romantismul le punea simultan, iar parnasianismul ezita să le juxtapună." (*Albert Samain, Poète symboliste, Essai d'esthétique*, Paris, 1925, p. 14, 15.)

[1] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 135.
[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 10, 419.
[3] D. Micu, *op. cit.*, p. 219—220.
[4] Cf. Charles Bonneau, *op. cit.*, p. 203.

fel spus, lipsa unei etici, a unei concepţii de viaţă[1], a marii vibraţii lirice, atît de tipică romantismului.

Desigur că în funcţie de aceste coordonate trebuie descris, analizat şi, în cele din urmă, evaluat şi simbolismul românesc, în toate ideile, temele şi realizările sale specifice, lăsînd în urmă evocarea cadrului istoric, de apariţie şi dezvoltare.

[1] André Gide, *Les Faux—Monnayeurs* (Ie partie, ch. XV), Paris, N.R.F. 27e ed., p. 179—180.

IV. „IDEOLOGIA" și „FILOZOFIA" SIMBOLISMULUI

Apărut în plină criză a culturii și societății burgheze, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, simbolismul prezintă multe din fisurile și simptomele acestui mediu social care se descompune. Un apăsător și obsedant sentiment de dezagregare, de decrepitudine, îl pătrunde. De unde o anume predilecție pentru ideea de „decadență", pentru procesele sufletești, artistice, sociale, istorice în plină carență, în curs de dizolvare, de prăbușire iremediabilă. Sub acest aspect și *numai* sub acest aspect, fenomenul a îndreptățit calificativul de „decadență", ilustrat de această literatură. Ea este: „Caracteristică decăderii unui întreg sistem de relații sociale, și de aceea a fost numită pe bună dreptate artă decadentă."[1]

Noțiunea nu implică însă, în mod necesar, o judecată estetică negativă, în sensul că această poezie ar fi peste tot și în mod obligatoriu inferioară artistic unei alte poezii, precum cea academică sau parnasiană, care o precede și împotriva căreia simbolismul se ridică. Ideea de „decadență" traduce în primul rînd un anume conținut ideologic și moral, sentimentul „sfîrșitului de veac", conștiința declinului

[1] G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă. Arta și viața socială*. București, 1957, p. 207.

și a prăbușirii unei civilizații, a sterilizării literaturii de marile pasiuni și entuziasme, exacerbarea sa în rafinamente rare, agonice, uneori maladive. Spectrul eșecului, al ratării, terorizează spiritul multor poeți ai acestei epoci, care simt prăpastia deschizîndu-se la picioare. O clipă, ei încearcă voluptatea prăbușirii în neant. Apoi, scot un strigăt de spaimă și aleargă după diverse formule de salvare, de ordinul stupefiantelor morale: artificialități, estetisme, ocultism, ezoteric.

Toate reprezintă soluții ineficiente, de expedient, produse de dezorientarea morală a acestor poeți, în plină criză de neadaptare, de neintegrare socială, derută în care vibrează foarte viu sentimentul prăbușirii unei lumi pîndită de o catastrofă iminentă. Cunoscutul sonet *Langueur* al lui Verlaine, din ciclul *Jadis et Naguère*, este, în primul rînd, un document de o mare luciditate istorică. Paralizarea voinței, în clipa cînd nici nu poți încerca gestul de salvare al vieții, nici îndepărta perspectiva apropiată a morții, cu o fină introspecție a tuturor nuanțelor ambiguității morale care însoțește astfel de stări de confuzie, găsește în Verlaine un interpret memorabil:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence.
. . . .
L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense.
Là — bas on dit qu'il est de longs combats sanglants,
On n'y pouvoir, étant si faible aux voeux si lents,
On n'y vouloir fleurir un peu cette existence.[1]

Imaginea obsedează și pe Samain, evocator al aceleiași atmosfere de decadență romană, pierdută în rafinamente, în timp ce barbarii se pregătesc să dea Romei lovitura de grație. Sonetul *Fin d'empire*, din

[1] *Sînt Imperiul Roman la sfîrșitul decadenței.*
. . . .
Sufletul singurel sufere de-o mare plictiseală.
Se spune că acolo sînt multe bătălii sîngeroase,
Nu mai poți, fiind atît de slab și cu dorințele domoale,
Să vrei să înfrumusețezi puțin această viață.

seria *Au jardin de l'infante*, se încheie cu imaginea statuii de marmoră care tresare în umbră auzind:

Craquer sinistrement l'Empire grandiose.[1]

Prin contaminare ideologică, dar și prin sublimarea unor experiențe proprii, determinate de propriul lor mediu, conștiința „decadenței" societății apare și la simboliștii români, pentru care acest fenomen constituie o evidentă și tragică realitate. Ștefan Petică își însușește teoriile lui Sar Péladan despre decadența latină[2] (*Finis Latinorum* I, Paris 1899), care încep să circule și în publicațiile noastre[3]. Pe urmele lui Verlaine și Samain, Al. Obedenaru evocă și el, în *Agonie*, prăbușirea Romei imperiale[4]. Cît privește pe Mihail Săulescu, foarte receptiv la seismele societății în care trăiește, acuitatea observării descompunerii sociale este deosebit de vie. Cazul său este cu atît mai interesant, cu cît la acest poet începe să devină vizibilă tentativa ieșirii din criză, să se pună problema găsirii unei soluții:

„E ceva putred în această Danemarcă a politicianismului nostru... E ceva putred înăuntrul nostru. Pe cît de frumos ar părea totul pe dinafară. Și e ceva de vindecat aici, de tăiat, de curățat, de extirpat! Nenorocirea ar fi dacă ne-am putea, în sfîrșit, încredința că nu ceva, dar totul e de vindecat, tăiat, curățat și extirpat."[5]

Exemplare între toate sînt însă confesiunile lui Bacovia, care au avut norocul să-și găsească și o transfigurare poetică remarcabilă. El este animat de convingerea adîncă a participării la spectacolul unei lumi în prăbușire, idee exprimată periodic de poet, atît înainte, cît și după primul război mondial. Des-

[1] *Trosnind sinistru Imperiul grandios.*

[2] Ștefan Petică, *Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 401.

[3] Péladan, *Decadența literară franceză, Românul literar și politic*, VIII, 7, 27 decembrie 1909.

[4] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană*, București, Editura Fundațiilor, 1943, p. 97.

[5] Mihail Săulescu, *Opere*, ed. Eugen Jebeleanu, București, Editura Fundațiilor, 1947, p. 22.

compunerea societății contemporane constituie o adevărată obsesie bacoviană. În 1911, el scrie:

Pe stradă urla viața și moartea
Și plîngă poeții poema lor vană...
Știu,
Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis,
Plumb, și furtună, pustiu.
Finis...
Istoria contemporană...

În 1925, constată la fel: „Sîntem la sfîrșit"[1]. Depărtările, pentru poet, „profilau o civilizație ca o siluetă dărîmată"[2]. Timbrul versurilor sale este al deznădejdii incurabile:

E un secol de-a binelea bolnav,
Că-s bolnav și eu nu mă mir.

Dezagregarea, în poezia lui Bacovia, contaminează materia organică și anorganică, omul și peisajul, societatea și viața, lumea întreagă:

Cei vii se mișcă și ei descompuși,
Cu lutul de căldură asudat.

Poetul are în cel mai înalt grad sentimentul agoniei lumii în care i-a fost dat să trăiască. De unde conștiința tragică a existenței sale, el care a apărut tocmai în acest moment de declin al evoluției istorice[3]. Că Bacovia a intuit prăbușirea lumii burgheze, faptul este în afară de îndoială și într-un sens simbolic pentru întreaga generație simbolistă. Și alți poeți au întrevăzut realitatea, evocînd agonia epocii. Dar adesea ei sînt înclinați să privească întregul spectacol cu un ochi pur contemplativ, ca pe o priveliște de mare rafinament. Istorismul lor se preface într-un estetism al senzațiilor rare, foarte comun mai ales la poeții francezi care au exploatat această temă. La Bacovia percepția societății în plin

[1] G. Bacovia, *Plumb, Versuri și proză*, București, E.P.L., 1965, p. 334.
[2] *Idem, op. cit.*, p. 296.
[3] A. E. Baconski, *Bacovia*, *Steaua*, VII, 1, 1956, p. 81.

proces de dezagregare atinge în schimb proporțiile intensității tragice, și în acest punct decadentismul estetizant este cu mult lăsat în urmă.

Există foarte multe indicii, atît în poezia simbolistă occidentală, cît și în cea română, care demonstrează că această conștiință a descompunerii sociale este doar punctul de plecare al unui proces mai complicat, din cele mai bogate în aspecte. Dacă societatea contemporană se prăbușește, fenomenul se datorește unor anume cauze, care încep să devină perceptibile. Și apoi, în fața unui eveniment de dimensiuni istorice, o luare de atitudine, de aprobare sau respingere, se produce în mod inevitabil. Într-o formă sau alta, această clarificare se constată la toți poeții simboliști, și este deosebit de semnificativ faptul că la nici unul dintre ei nu întîlnim un sentiment de regret, de solidarizare, de compătimire pentru lumea care trosnește. Dimpotrivă, ceea ce se constată este chiar bucuria dezastrului, satisfacția că o ierarhie socială incompatibilă cu idealurile poetului se prăbușește. În permanentă stare de izolare și chiar de rebeliune morală față de mediu, ei exclamă agonic, împreună cu Des Esseintes, eroul lui Huysmans, din *À Rebours:*

Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde![1]

Această mișcare de revoltă, aparent enigmatică, are cauze precise. Ea traduce o nevoie imediată de eliberare, de emancipare de sub tirania societății așezată pe baze mercantile, plate, triviale, burgheze în esență. Mai întîi sub forme boeme, de refuz ostentativ al mentalității filistine, a pretinsului „bunsimț"; apoi de critică, din ce în ce mai explicită, a înseși principiilor burghezo-economice de viață. Eliberarea are de scop descătușarea tuturor ideilor, emoțiilor, sentimentelor, dorințelor, viselor, pe care societatea burgheză le înăbușă, pe care lumea aristocrației banului le disprețuiește cu suficiență. De aceea, resortul adînc al acestui „anarhism" văzut de

[1] Prăbușește-te societate, mori lume veche!

la suprafață va fi o ură profundă pentru burghez, chiar dacă atitudinea luată este de multe ori literară, transfigurată, sau pur verbală.

Care era situația socială în Franța și în general în Europa, în epoca primelor manifestări și luări de poziții simboliste?

Încă sub imperiul al doilea, triumful burgheziei franceze devenise total. O societate meschină, avidă de cîștig și foarte plată, se consolidase, lipsită de idealuri înalte, de sensibilitate și generozitate, de înțelegere pentru artă:

„Clasa celor care o cultivaseră — observa retrospectiv Raicu Ionescu-Rion, în 1894 — ajunsese atotputernică: nu-i mai interesa nimic din durerile și schimbările sociale, nu mai aveau de apărat o cauză socială"[1].

Domina spiritul de afaceri, cultul agresiv al banului, individualismul egoist și rapace, mediocritatea spirituală. Trivializarea și comercializarea valorilor generalizase utilitarismul vulgar al conștiințelor, promovînd pe plan social tipul burghezului suficient și plat, fără probleme, stupid în lipsa lui de idealuri, „serios" prin acumulare de prejudecăți, ipocrizie și aviditate de acaparare.

Este atmosfera sufocantă și trivială care exasperase pe Flaubert, în care *Albatrosul* lui Baudelaire se simțea izolat, și care, după 1870, creașe acel climat irespirabil, denunțat de atîția scriitori în operele lor. Într-o astfel de ambianță, temperamentele poetice vor încerca periodic senzația asfixiei morale. Cum evadarea din acest cadru social se dovedea cu neputință, ceea ce se naște în conștiințe va fi explozia nihilistă, marea furie abstractă, indignarea maximă, efervescența ideii de „revoluție" totală. Și ea se traduce, datorită psihologiei de clasă mic-burgheză, în special prin revoluții literare, artistice, în care principiile, temele, gustul burghez sînt des-

[1] Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei*, ed. Savin Bratu, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 135.

fiinţate cu violenţă. Era singurul domeniu în care, în condiţiile istorice date, victoria „antiburgheză" putea fi imediat posibilă.

Trebuie, de asemenea, subliniat faptul că aceeaşi stare de spirit generează şi anumite orientări politice de „stînga". În perioada în care primele organe simboliste văd lumina, îşi fac apariţia în Franţa şi o serie de reviste politice de avangardă, radicale, socialiste, revoluţionare: *La Nouvelle rive gauche* (1882), *Lutèce*, (1883), *Revue Indépendante* (1884)[1]. În aceste foi se proclama insurecţia generală împotriva tuturor sistemelor moştenite, valorilor şi ierarhiilor. Toate sînt declarate caduce, perimate, eronate. Noua artă, cu sensibilitatea şi orientarea sa ideologică regeneratoare, le va înlocui pe toate. A se vorbi, pe baza unor astfel de fapte, de un adevărat „simbolism social" reprezintă recunoaşterea unei realităţi istorice evidente[2].

Preluînd antipatia romanticului faţă de burghez, simbolistul o dezvoltă mai întîi în forme boeme, uneori mistificatorii, dar şi direct polemice, programatice. „Dacă se înarmează cu «fumisme» exterioare — recunoştea Laforgue — poetul o face numai pentru a îndepărta pe burghez"[3]. Din critica şi parodia antiburgheză, unii simbolişti, ca Laurent Tailhade, îşi fac o adevărată specialitate (*Au pays du mufle)*. În ciclul *Poèmes Aristophanesques* există o *Ballade touchant l'ignominie de la classe moyenne*. La precursorii Baudelaire, Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam, a existat aceeaşi ostilitate declarată, aceleaşi sarcasme pentru trivialitatea, conformismul şi plictiseala vieţii burgheze. Fenomenul se verifică pe scară europeană, în toate literaturile, inclusiv în cea rusă, în care simbolismul se evidenţiază ideo-

[1] P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris, A. Colin, 1925, p. 143—144.

[2] Guy Michaud, *Message poetique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 458—465.

[3] *Ibidem*, p. 265.

logic printr-o revoltă și satiră antiburgheză egală[1]. Aceste atacuri, chiar dacă nu zguduiau profund fundamentele societății contemporane[2], traduceau nu mai puțin o totală inaderență și inadaptare la regimul său moral, devenit odios, respingător.

Un proces similar de protest din partea poeților se petrece și în România după 1866, perioada combinațiilor burghezo-moșierești, și mai ales către 1880. Paralel cu mișcarea socialistă, cu care unii dintre poeții simboliști au avut, de altfel, legături (Șt. Petică, D. Anghel au colaborat chiar la presa socialistă), se înregistrează și în cercurile noastre literare (care vor resimți, într-o măsură mai mare sau mai mică, influențele simbolismului apusean) o serie de proteste antiburgheze, deosebit de categorice.

Macedonski, care le inițiază, creînd și în această direcție școală, deși nu avea o ideologie socială precis formulată, a făcut toată viața sa profesie de credință antiburgheză. El este adversarul declarat și disprețuitor al „burtă-verdism"-ului, visînd o ordine în care „avuția nu va fi un merit — sau supremul merit"[3]. Ceea ce ar vrea să impună poetul este o nouă scară de valori, în care arta, poezia să domine de sus banul și mai ales pe posesorul lui. De unde, revendicarea unui loc mai înalt de acordat poetului în societate. De aceea, Macedonski exaltă poezia, „în mijlocul luptei aprige pentru viață, în al îmburghezirei inimii, în al palei voinți ce conduce, din acest punct de vedere, opinia publică și presa"[4]. Ca

[1] W. Perzov, *Der Realismus und Modernistischen Strömungen in der Russichen Literatur zu Begin des 20 Jahrhunderts, Probleme des Realismus in der Welt-Literatur,* Berlin, 1962, p. 158—159, 163; A Kövary, *Despre estetica și profilul politic al simboliștilor ruși, Studii de literatură universală,* București, 1962, IV, p. 99.

[2] G. V. Plehanov, *op. cit.*, p. 166—168; Maxim Gorki, *Despre literatură,* București, 1954, p. 7.

[3] Alexandru Macedonski, *Opere,* ed. T. Vianu, București, Editura Fundațiilor, 1946, vol. IV, p. 11—112.

[4] G. Russe—Admirescu, *Vise roze, versuri,* cu o prefață de Alexandru Macedonski, București, 1897, p. XI.

și Rimbaud, el va arăta simpatie pentru comunarzi, evocați într-un sonet *(Luvrul)*.

Repulsia sa organică pentru burghezie, provenind din reacțiuni boierești de clasă, educație estetică și înclinări temperamentale, pe deplin conturate încă din 1882, va fi tipică atît primei generații simboliste, care provine din cenaclul său, cît și celei de a doua, a *Vieții nouă* și a lui Ion Minulescu:

M-am născut în niște zile cînd tîmpita burghezime,
Din tejghea făcînd tribună, legiune de coțcari,
Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime;
Zile cînd se-mparte țara în călăi și în victime
Și cînd steagul libertății e purtat de cîrciumari.

Cînd ideologia socialistă va veni să consolideze și să canalizeze această aversiune antifilistină, fenomen care se observă începînd cu Traian Demetrescu, ea se generalizează și se exprimă în termeni de o fermitate deosebită. Ca și Macedonski, dar cu toată amărăciunea micului-burghez declasat, proletarizat, Traian Demetrescu face procesul „prejudițiilor familiilor burgheze“[1], al societății burgheze, surprinsă în tipurile sale caricaturale: filistinul care cască (*O filozofie, Sensitive*), burghezul zgîrcit *(Un om de prisos)*, băcanul care gonește „cîntărețul de stradă“, toptangiul care interzice băiatului de prăvălie să cumpere cărți etc. Bestia neagră este „burghezimea exploatatoare, ignorantă, nepăsătoare de știință și artă“[2].

Aceeași revoltă se constată și la Ștefan Petică, deosebit de bine precizată în faza sa socialistă, dar continuată mocnit în tot timpul vieții sale de proletar intelectual, sentimental și sensibilizat de suferință:

„În mijlocul Bucureștilor, zilele călduroase au făcut și mai vădit mercantilismul nesățios al burghezilor“[3].

[1] Traian Demetrescu, *Intim*, București, 1894, p. 25.
[2] *Idem, Opere alese*, ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 6.
[3] Ștefan Petică, *Spre larg, Lumea nouă*, 20 aprilie 1898.

Nu există poet trecut pe la Macedonski sau adept al poeziei „noi" simboliste, descoperită și pe alte căi, care să nu-și declare profunda sa antipatie antiburgheză, repulsia de a trăi în mijlocul societății plate și cenușii, dominată de această clasă. Asemenea tuturor simboliștilor francezi, Mircea Demetriad, mărturisește:

Urîtul vremii de astăzi deasupra mi s-a-ntins.

La rîndul său, Al. Obedenaru ironizează spaima de moarte a burghezului:

O! nu poți fi așa urîtă
Precum te-ar crede un burghez.

Un alt poet, obscur, pe nume Iuliu Dragomirescu, aparținînd aceleiași școli, se exprimă într-un stil teribil:

„În țara în care cîntăreții de orice calibru fabrică stihuri pentru pristalul înaltei instituții; în epoca în care soarele cugetării drepte e o halucinație, iar burghezul imond aruncă o moșie pentru capriciul unei prostituate, fără să dea un leu pe un volum de versuri; într-o asemenea țară și într-o așa epocă un Iuliu Dragomirescu trebuie să zîmbească"[1].

În polemici, ripostele sînt violente, și D. Karnabatt scria astfel:

„*Noua revistă română,* fidelă tacticii sale de a ridiculiza cu obișnuitul ei spirit burghez aspirațiile poetice ale tinerei generații, și-a făcut datoria împroșcînd cu răutăți și acest volum de versuri. Această *Revistă română* oare nu e creată de o asociație de băcani și tinichigii?"[2]

Nu încape îndoială că aceste proteste sînt expresia unei sincere și precise stări de spirit, de revoltă antifilistină, produsă de apăsarea trivială a mediului. Conștient sau difuz, se simte la o serie întreagă de poeți români, după 1880, dezgustul față de societatea contemporană. „Lumea a început să li

[1] Iuliu Dragomirescu, *Poemele,* București, 1903, p. VI.
[2] Cf. *Ibidem,* p. 88.

se pară greţoasă“, observa, din direcţie socialistă, Raicu Ionescu-Rion[1], şi confesiunile în acest sens ne întîmpină din toate părţile. *Caleidoscopul lui A. Mirea* atacă în spirit macedonskian burghezul „burtă verde“, pe care-l sfidează:

...Infam burghez!
Socoţi că ţin eu să mă celebrezi?[2]

Emil Isac surprinde contrastul dureros între suavitatea existenţei şi vulgaritatea pasiunii acumulării:

Dorm burghezii şi-şi strîng în braţe comorile.
Pe mine mă nelinişte sc, căci se ofilesc florile.

Mărturia cea mai dramatică a conflictului cu acest mediu, surprins în toată nefericirea, mizeria, mediocritatea şi descompunerea sa morală, o oferă însă poezia lui Bacovia, expresie a unei mari deznădejdi, din fericire nu iremediabilă:

Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu ştie nimeni,
Mîhnit de crimele burgheze, fără a spune un cuvînt,
Singur să mă pierd în lume neştiut de nimeni
Altfel, e greu pe pămînt...

În această lume, totul se corupe, totul moare: iubire, elan, valori sufleteşti. Destrămarea este condiţia tragică a poetului cu repulsie pentru burghezie, şi cazul lui Bacovia are semnificaţia unui adevărat document de epocă.

În plus, în orice atitudine şi sfidare boemă, trebuie descifrată şi o anume atitudine antiburgheză, neconformistă, de frondă şi epatare. Astfel de manifestări au fost numeroase la noi, devenind tot mai frecvente după 1900, după întoarcerea primilor noştri simbolişti de la Paris, unde au frecventat şi s-au pătruns de atmosfera cafenelii literare. Cît priveşte pe Ion Minulescu, ironizarea valorilor şi convenţiilor burgheze face parte integrantă din stilul întreg al personalităţii sale.

[1] Raicu Ionescu-Rion, *op. cit.*, p. 141.
[2] D. Anghel şi Şt. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, Bucureşti, Minerva, 1908, I, p. 103, II, p. 94.

Poate

Că nu este vorba numai de un simplu protest poetic, gratuit, de o atitudine literară oarecare, ci de o anume orientare ideologică, precis antiburgheză, rezultă și din faptul că burghezia este definită și atacată în esența sa de clasă, de deținătoare a capitalului. Propaganda socialistă își făcea aici, în bună parte, efectul. Dar trebuie arătat că ostilitatea antiplutocratică se constată și în alte sfere, pur literare, în care influența lui Macedonski este hotărîtoare. Acesta vedea în burghez pe capitalistul care se închină „vițelului de aur", și *Literatorul* combate această tendință chiar din primul său număr[1]. Asemenea socialiștilor, poetul denunță structura plutocratică a societății noastre[2], menținîndu-se pe o linie anticapitalistă constantă de-a lungul întregii sale activități literare. El este chiar obsedat de imaginea bancherului modern, avid, posedat de delirul de putere, și eroul său Dorval, din *Le Fou?*, reprezintă tocmai o astfel de simbolizare. Macedonski are singur grijă să precizeze substratul ideologic al piesei sale:

„Nu este mai puțin adevărat că ce omoară astăzi Europa este regimul banului, care este regimul social al fiecărei țări. Într-un cuvînt, Europa moare de americanism.

Vreți să știți ce sînt statele actuale?... Nimic mai mult decît niște forme industriale și comerciale..."[3].

A fi burghez, capitalist, negustor, toptangiu, în aceste cercuri literare, în care simboliștii își formează punctul de vedere asupra societății, trecea drept suprema infamie, și se pot cita suficiente documente literare, dintre cele mai semnificative, despre acest spirit, mult mai răspîndit decît s-ar bănui. În cenaclul lui Macedonski, burghezul filistin și bogat este pus în permanență la stîlpul infamiei, și disprețul său este contagios.

[1] Alexandru Macedonski, *Cronica, Literatorul*, I, 1, 20 ianuarie 1880, p. 1.
[2] *Idem, Analiza critică: «Alecsandri», Literatorul*, III, 9, septembrie 1882, p. 537—538.
[3] *Idem, Schița lui Dorval, Flacăra, II*, 41, 27 iulie 1913.

Această atitudine anticapitalistă are o continuitate remarcabilă, și ea se constată pe durata întregii epoci de apariție și de dezvoltare a simbolismului românesc. Cristalizat în perioada de ascensiune și de stabilizare relativă a burgheziei, la care el nu aderă, simbolismul reprezintă în sfera literară cea mai vie opoziție anticapitalistă posibilă la niște poeți incapabili de acțiune practică, contemplativi și sentimentali prin definiție. Ei n-au structura luptătorului politic. Chiar atunci cînd aderă la socialism, cazul lui Petică, al lui Anghel, al altora, acești poeți nu se vor dovedi aderenți hotărîți, definitiv cîștigați cauzei. Dar chiar după ce părăsesc mișcarea socialistă, anticapitaliști convinși ei tot vor rămîne. Ravagiile alienării omului și moartea poeziei, într-o astfel de societate, sînt lucid percepute și exprimate de toți acești poeți, nu lipsiți de civism, ci numai de consecvență militantă, cărora li s-ar face o nedreptate dacă i-am învinui de neparticipare, măcar în conștiință, la cele mai grave și esențiale probleme ale epocii. Prin socialism și lectura lui John Ruskin, Ștefan Petică ajunge la următoarele concluzii despre soarta artei în regim burghezo-capitalist:

„Această frumusețe ideală a fost stricată, pîngărită și batjocorită de progresul capitalist. Capitalismul a distrus frumusețea și armonia liniilor, căci el a prefăcut văile în gropi de cărbuni, el a stricat puritatea liniilor munților, tăind și săpînd mine și tunele, el a umplut potecile înflorite de odinioară cu praf negru și asfixiant, el a desfrunzit pădurile verzi, înecîndu-le în fum de uzine. Pe unde a trecut capitalismul, frumusețea a pierit, pe unde a pierit frumusețea, a pierit și morala. N-a rămas în urmă decît o clasă trîndavă și luxoasă, care nu face nimic, nepăsătoare față de artă, batjocoritoare față de ideal, și o clasă săracă și istovită de muncă și de suferință, care n-are timpul și nici libertatea de suflet trebuincioasă pentru a pricepe și iubi arta."

Punînd problema în acești termeni, este netăgăduit că „estetismul" lui Petică, al simboliștilor în genere, reprezintă o formă ideologică a luptei de clasă:

„S-a adus un argument în sprijinul concentrării avuţiilor de cît mai puţine mîini: acest argument e că bogaţii întreţin luxul şi că luxul e trebuitor dezvoltării artei. Greşeală! Luxul nu are de-a face întru nimic cu adevărata artă; dimpotrivă, el e mai degrabă negarea desăvîrşită a acesteia. Deci, arta n-are şi nu trebuie să aştepte nimic de la clasa bogată."[1]

Acest poet nu apără poziţia artistului izolat, a cărui sensibilitate şi vocaţie pentru frumos ar suferi, numai ea singură, de pe urma burgheziei capitaliste. El nu cere o artă pentru elite, ci una pentru întregul popor. Ceea ce anulează capitalismul este deci creaţia şi receptivitatea estetică însăşi a masei, nu a unui singur poet abstras şi egolatru:

„Rămîne însă clasa de jos, dar aici se întîlneşte o altă piedică: mizeria distruge frumuseţea şi pune pe om în neputinţă de a pricepe în întregime o operă estetică. Distrugîndu-se frumuseţea, se distruge morala, şi astfel clasele de jos sînt ameninţate să înceteze cu totul de a mai trăi sufleteşte. O reacţie se impune. Trebuie preparate sufletele a opri din vreme desăvîrşita distrugere a frumuseţii şi desăvîrşita decădere a sentimentelor."[2]

Fireşte, în simbolism circulă şi imaginea poetului orgolios, superior şi distant. Dar nu poporul inspiră o astfel de reacţiune, ci exclusiv burghezul, capitalistul, acţionarul la bănci, aşa cum citim şi în *Caleidoscopul lui A. Mirea:*

. . . . . Poet şi acţionar,
Veţi fi de-acord cu mine că s-a văzut cam rar![3]

Prin publicaţiile epocii, colaboratorii simbolişti strecoară nu o dată produsele revoltei lor ideologice, problema capitală fiind mereu aceea a soartei poetului în capitalism. Cîte o strofă, ca la Barbu Nemţeanu, este revelatoare:

[1] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 353.
[2] *Ibidem*, p. 354.
[3] D. Anghel şi Şt. O. Iosif, *op. cit.*, II, p. 51.

Galați, oraș cumplit de negustori,
La tine stă poetul ca-n Sodoma
El samănă cu trudă mîndre flori,
Tu nu le poți simți, însă, aroma.[1]

În revista *Versuri și proză*, care arată interes în preziua primului război mondial pentru socialism, se afirmă:

„Cea mai idealistă generație a istoriei cade sfărîmată de opera industriei capitaliste".[2]

În aceste medii provinciale, obscure (Galați, Iași, Bacău), presiunea societății banului inspiră indignări sumbre, refulate, amărăciuni cumplite, și poetul acestor revolte sufletești infinite este, incontestabil, Bacovia. Mahalaua sordidă, proletară, îndură sfidarea casei somptuoase, înconjurată cu grilaj de fier forjat. În interior se petrec orgii, casele de bani își profilează ostentativ silueta, dar la periferie:

. . . . Prozaici pămînteni,
Pe drumuri au murit,
De zurnetul de bani înăbușit,
În lumea asta cu dugheni.

Bacovia are limpede viziunea societății capitaliste plină de antagonisme, jungla concurenței și a luptei pentru existență:

O umbră mormăind pășește...
E om... atît, și e destul;
Și-acum ne-om gîtui tovarăși...
El om flămînd, eu om sătul.

Pervertirea morală, coruperea conștiinței în acest mediu, este de asemenea surprinsă:

E-un secol mic,
Toți mint,
Cînd totul e pentru argint.

[1] Barbu Nemțeanu, *Galați, Pagini libere,* I, 3, 13 iulie 1908. (În *Stropi de soare,* București, 1915, p. 46, poezia este datată: „1906").
[2] *Versuri și proză,* II, 13, 1 septembrie 1914.

Cînd orice se vinde
Cînd orice e marfă.

Filiaţia ideologică este neîntreruptă şi după primul război mondial, cînd, alături de celelalte forţe progresiste, critica simbolistă va denunţa şi ea „rapacitatea capitalismului modern", indignîndu-se „cît de mare şi de neînlăturalnică e tirania capitalismului în actuala orînduire socială"[1].

Despărţirea de burghezie a simboliştilor este reală şi ea se constată în toate direcţiile. Pe plan politic se produce aceeaşi incompatibilitate flagrantă, dovadă permanenta lor ostilitate faţă de politicianismul burghez, demonstrat de Ştefan Petică[2], de Ovid Densusianu[3], de D. Anghel, în *Arivistul* etc. Şi mai accentuată este respingerea naţionalismului sămănătorist, atitudine tipică întregului curent, manifestată prin luări de poziţii dintre cele mai clare, evidente încă de la Traian Demetrescu şi Macedonski. Cel dintîi combătea antisemitismul *(Evreul, Intim)* şi contesta din principiu (în 1889) poezia de tip patriotard, pe care credea că o surprinde în special la V. Alecsandri[4]. Cel de al doilea nu mai voia să accepte (în 1895) „nici o sforăire patriotică cu Traian"[5]. Ei sînt urmaţi îndeaproape de Ştefan Petică, mare adversar al partidelor ulterior denumite „istorice", care:

„Au făcut numai rău patriotismului, tîrîndu-l prin întruniri de bîlci şi prin discuţii de cafenele şi făcînd din el stîlpul pentru a ajunge la putere"[6].

Un constant antinaţionalist se relevă a fi şi D. An-

[1] N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare,* Bucureşti, Cultura naţională, 1924, II, p. 40, 56.

[2] G. G. Ursu, *Ştefan Petică — contribuţii la reconsiderarea vieţii şi operii lui, Limbă-literatură,* 6, 1962, p. 332.

[3] Ovid Densusianu, *Zile de pocăire, zile de înălţare, Vieaţa nouă,* XI, 3, 1 mai, 1915, p. 73—74.

[4] Traian Demetrescu, *Profile literare,* Craiova, 1891, p. 29—30.

[5] Alexandru Macedonski, *op. cit.,* IV, p. 103.

[6] Şt. Petică, *Decadenţa patriotismului, Lumea nouă,* IV, 1177, 21 iunie 1898.

ghel, detractor al „falsului patriotism"[1], al huliganismului antisemit, inspirator de progromuri, ale căror victime le deplînge în *Un cimitir:*

„Erau și movile însă, pe care sta însemnat numai un număr, gropi comune în cari frînturi de trupuri mutilate, mîini zgîrcite în groapa agoniei, capete sfărîmate de lovituri de cizme, au fost zvîrlite la întîmplare, după cum au fost culese prin tîrgul devastat de furia huliganilor..."[2].

Sistematizarea și teoretizarea acestor tendințe se produce la *Vieața nouă*, prin Ovid Densusianu, foarte sceptic nu numai la valoarea politică a poeziei patriotarde, dar și direct adversar al ideologiei naționaliste care o inspiră:

„Poezia patriotică[3] nu schimbă soarta popoarelor; aceasta nu preface prin însuflețirea pe care o dau împrejurări multe la un loc, ci prin puterea care iese din fapte, nu din vorbe, oricît de frumoase ar fi ele, oricît ni le-ar trîmbița rimi răsunătoare".

Poate să pară surprinzătoare la un estetician al poeziei noi, învinuită de apolitism, îndemnul la faptă și acțiunea politică. Dar acestea sînt faptele și textele, absolut elocvente:

„Poezia patriotică poate să însemne ceva, să arate o stare sufletească, dar alte frămîntări aduc și întăresc această stare; nu ea vine să limpezească zilele de furtună, nu ea vine să ne dea dezlegarea în vremile de cumpănă grea — altceva, și mai ales astăzi, ridică frunțile din țărînă."[4]

Ovid Densusianu a combătut în mod constant „fanatismul naționalist și exagerările"[5], și asta într-o perioadă cînd *Sămănătorul* cerea taxe prohibitive pe

[1] [A. Mirea], *Ieri și astăzi, Cumpăna* I, 3, 11 decembrie 1909.

[2] D. Anghel, *Opere complete, Proză,* București, Cartea românească, 1924, p. 136.

[3] Ovid Densusianu înțelege prin poezie „patriotică" poezie naționalistă, șovină, demagogică.

[4] Ovid Densusianu, *Iluzii patriotice, Vieața nouă,* I (1905), p. 520.

[5] *Idem, Ideal și îndemnuri, Conferențele «Vieții nouă»,* Seria întîi, București, 1909, p. 248.

importul cărţilor străine, măsură nu luată în deriziune cum se cuvenea, ci criticată cu cea mai mare gravitate[1]. La *Vieaţa nouă,* ceea ce s-a profesat a fost patriotismul constructiv al faptelor, printr-o demascare permanentă a demagogiei politicianiste burgheze:

„Patriotismul aşteaptă şi el la noi să nu se mai piardă în nebulozităţi, în romantism uşuratec, în vorbe ameţitoare — mai mult ca oricînd trebuie apropiat astăzi de realizările vieţii, întemeiat pe fapte".

În acelaşi spirit liberalizant, progresist, într-o epocă de intoleranţă naţionalistă, şovină, era combătut şi tradiţionalismul, poziţie reacţionară care ducea, nu numai în literatură, la o falsă opoziţie între sat şi oraş, ci mai ales la respingerea oricărei influenţe străine. La acest capitol al ideologiei noastre progresiste, care ar trebui studiat în adîncime, simbolismul aduce o contribuţie serioasă, îmbogăţind dialectica tradiţie-inovaţie cu argumente şi clarificări notabile. Pentru simbolişti, specificul naţional nu reprezintă nici un monopol al satului, nici un dat fix, imuabil, nici o realitate impermeabilă. Apologia simbolismului a dezbătut pe larg aceste erori[2], generate toate dintr-o simplă prejudecată:

„Nu era un timp cînd se zicea că românul adevărat era la ţară, oraşele erau ale străinilor sau înstrăinaţilor? Deci, tu român, care te-ai rătăcit la oraş, nu vei găsi aici nimic din firea ta, şi dacă cumva te faci scriitor, întoarce-te tot la lumea de unde ai plecat."[3]

Principiul îmbogăţirii tradiţiei literare atrăgea după sine respingerea închistării, a exclusivismului inspiraţiei. El constituia o replică sistematică dată naţionalismului, pe care simbolismul a servit-o cu consecvenţă burgheziei:

[1] Ovid Densusianu, *Puriştii noştri în artă, Vieaţa nouă,* I (1905), p. 458.

[2] Cf. cap. III, *Simbolismul şi conştiinţa epocii.*

[3] Ovid Densusianu, *Rătăciri literare, Vieaţa nouă,* I, 1, 1 februarie 1905, p. 7.

„Un autor — scrie același Densusianu — nu se poate izola de ce se petrece aiurea, datoria lui e să urmeze zi cu zi mișcarea literară din străinătate și să aleagă tot ce poate fi folositor literaturii la înălțarea căreia voiește să aducă partea lui de muncă“[1]. În sfîrșit, ortodoxismul, clericalismul, forme și acestea de tradiționalism perimat, incompatibil cu scepticismul spiritului modern cultivat de simboliști, face parte din aceeași zonă de idei învechite, aruncate de poeții noi la rebut. Cîțiva dintre ei sînt chiar atrași de tema claustrării monahale, mormînt al unor pasiuni înăbușite, sublimate în melancolii sumbre (*La schit* de Al. Obedenaru, ciclul *Fecioare albe* de Ștefan Petică). De notat că același Ștefan Petică a lăsat chiar planul unei piese, *Anatema*, care-și propunea să combată fanatismul și să pledeze pentru dezrobirea conștiinței de sub lanțurile religiei[2]. O poezie de-a dreptul anticreștină se constată și la N. Davidescu, în *Cu senior Cristos de vorbă (Inscripții)*. La Ion Minulescu spiritul anticlerical este deosebit de bine precizat și el se traduce printr-un întreg ciclu de *Liturghii profane*, din volumul *Romanțe pentru mai tîrziu* (1908). Sunetul clopotelor este sugrumat de „glasul profeților ce mint“. *În orașul cu trei sute de biserici* mulțimea răzvrătită se întreabă: „Unde-i sfîntul? / Unde-i sfînta fără nume?“ *O, nu te apropia de mănăstire*, publicată într-o revistă socialistă[3], este un adevărat manifest antireligios:

O, nu te-apropia de mănăstire,
Căci crucea ei,
Și negrele-i zidiri
N-adăpostesc nici pace,
Nici iubire...
O, nu te-apropia de mănăstire,
Căci clopotele care sună-n turlă
Sînt haitele de lupi flămînzi ce urlă!...

[1] Ovid Densusianu, *Ideal și îndemnuri, Conferențele «Vieții nouă»*, Seria întîi, București, 1909, p. 248.
[2] I. Dongorosi, *Foi veștede, Freamătul*, II, 1—3, ianuarie-martie 1912, p. 64.
[3] *Viitorul social*, II, februarie 1908, p. 33.

Pastelul profan, din volumul *Strofe pentru toată lumea* (1930), reprezintă o parodie a ortodoxiei și implicit a gîndirismului:

În pridvorul mănăstirei e noroi,
(Fiindcă maicile nu umblă cu galoși)
Și de-atîtea cîmpenești cucernicii,
Sfinții par sătui...
Și somnoroși,
Cască-n ritmul sfintei Liturghii...

Dacă pînă acum s-a putut trage o linie de demarcație destul de precisă între aspectele pozitive și negative ale simbolismului, orientarea sa strict filozofică este în întregime negativă. Ea este expresia unui idealism subiectiv, cu orientări mistice și magice, uneori de-a dreptul ocultiste, totul perimat și retrograd ca gîndire, depășit ca formulare, de-a dreptul vid atunci cînd alunecă în ezoterisme de contrabandă sau de farsă.

Inițial, simboliștii, în sensul larg al cuvîntului, își găsesc o anumită justificare — posibilă — în condițiile pozitivismului îngust și antiliric, care a dominat intelectualitatea franceză la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Se consolidase spiritul scientist rigid, aplicat mecanic. Se generalizaseră științele exacte, cu multe efecte pozitive pentru progresul cunoașterii omenești, dar supărătoare pentru artă, care începuse să fie desconsiderată în raport cu progresele rapide ale metodei experimentale și de laborator.

Legenda spune că lebăda, înainte de moarte, cîntă. Iată o profundă taină a naturii! S-o studiem deci după toate regulile și metodele de laborator, și ironia ia proporții enorme în *L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupire* de Villiers de l'Isle-Adam. Succesul artistic este incert, efemer? Nu-i nimic. Îl vom produce mecanic, la cerere, în care scop construim *La machine à gloire*, o „Clacă" uriașă, de adaptat sălilor de spectacole, funcționînd prin simplă apăsare de buton. În același scop s-a pus la punct și *L'affichage céleste,* publicitate comercială de mare eficacitate (parodia reclamei capitaliste), cu ajutorul

proiectoarelor pe firmament. Ce poate fi mai enervant decît o femeie capricioasă, cochetă și infidelă? Ne lipsim pur și simplu de ea și... construim alta în atelier, o păpușă docilă, *L'Eve future,* și așa mai departe.

Toate acestea sînt, de fapt, simple glume cu poantă. Ele n-au în vedere valoarea incontestabilă a științei, ci numai aplicațiile sale caricaturale, în interpretarea barocă a burghezului de pe stradă. În polemica lor, acești idealiști șarjau, exagerau în mod conștient, parodiau o tendință infatuată, mărginită și mercantilă.

Este cunoscut eșecul pozitivismului, pe plan teoretic, care a dus la agnosticism, apoi la empirio-criticism, la idealismul metafizic în genere, ca urmare a rezultatelor provizoriu insuficiente ale științei și a necesităților sensibilității. Cei care au beneficiat cel mai mult de pe urma formulei *ignoramus et ignorabimus* a lui Du Bois-Raymond, de *incognoscibilul* lui H. Spencer, de *inconștientul* lui E. von Hartmann (tradus în limba franceză în 1877) au fost tocmai simboliștii. Cunoașterea — vor susține și ei — se lovește de limite de netrecut; esența realității nu se lasă dezvăluită niciodată. Dincolo de datele simțurilor, ar exista o întreagă zonă inaccesibilă, insondabilă, misterioasă; materia, realitatea sînt iluzii, aparențe, „reprezentare". Este exact ceea ce va afirma la noi Ovid Densusianu, făcîndu-se ecoul unor evidente izvoare apusene. El denunță „deșertăciunea acestei credințe", potrivit căreia „știința este chemată să răspundă la toate întrebările noastre, să dezlege toate enigmele vieții". Dimpotrivă, știința nu poate „lămuri tot". Dincolo de cuceririle sale, există „cîmpul întins, fără margini, al necunoscutului."[1]

Studiile românești de prezentare a simbolismului[2], precum și cele apologetice[3] vor sublinia cu o deose-

[1] Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie, Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, p. 26.

[2] Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul, Viața românească,* III (1908), p. 387—388.

[3] P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieața nouă,* X, 10, 1 decembrie 1914, p. 310.

bită insistență această reacțiune antipozitivistă, în care văd, cu justificare, unul dintre izvoarele filozofice ale curentului.

Antiraționalismul care urmează acestei perioade va fi hotărîtor pentru întreaga concepție despre lume și cunoaștere a simboliștilor. Ei se declară pe față antiintelectualiști, anticartezieni și Laforgue[1] lansează cuvîntul de ordine: „*Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de Raison.*"[2] Sub acest aspect, este neîndoielnic că simbolismul exprimă un moment de criză și de revoltă a afectivității, intuiției și a spontaneității vieții, ignorată și combătută de pozitivismul predominant, în Franța și în genere în Occident, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Filozofia bergsoniană consolidează și dă o justificare teoretică acestor tendințe în plină expansiune. *Les données immédiates de la conscience* apar în 1889, *Matière et Mémoire* în 1897, deci în plină eflorescență simbolistă, și este un fapt că esteticienii simboliști se vor revendica tocmai de la acest sistem de gîndire. După Tancrède de Visan există o analogie strînsă între critica bergsoniană a teoriilor mecaniciste și reacțiunea simbolistă antiparnasiană, antinaturalistă și antipozitivistă. Simboliștii, ca și Bergson, combat intelectualismul și cunoașterea abstractă. Îndărătul formelor convenționale ale conceptelor există pulsația vieții interioare, eul fundamental și dinamic, a cărui fluiditate nu poate fi surprinsă decît prin intuiție. Poezia, operînd cu simboluri și imagini, profesează aceeași cunoaștere concretă, imediată.[3] Succesiunea stărilor de conștiință, suprapunerea și devenirea lor continuă, atît de specifice poeziei simboliste, își găsesc deci în bergsonism îndreptățirea lor teoretică. Apologia românească a curentului

[1] Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 313.

[2] La arme cetățeni! Nu mai există rațiune!

[3] Tancrède de Visan, *L'attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 424—466.

va face şi ea în chip firesc referinţe la bergsonism[1] şi iraţionalism[2], şi critica veche îşi va însuşi aceeaşi definiţie care se răspîndeşte[3].

Fundamentul metafizic, idealist, al acestei orientări este învederat. Deşi nu specific simbolismului, aşa cum s-a mai arătat, întrucît există şi alte şcoli literare la fel de idealiste[4], el este totuşi structural simbolismului, care-l înscrie în chiar actul său de naştere. Imprecizia acestei caracterizări sporeşte şi prin faptul că noţiunea de „idealism" este mînuită în accepţiuni variate.

Foarte răspîndită la noi este, în primul rînd, noţiunea de „idealism", înţeleasă în sens curent: nevoie de „ideal", afirmare a „idealului", aspiraţii spre „ideal". În acest mod se transcede proza vieţii, creatorul se poate devota artei, sufletul se înalţă în lumea valorilor. Începînd cu Macedonski, toţi poeţii generaţiei simboliste vor fi în acest înţeles în mod declarat „idealişti", în timp ce burghezul „burtăverde" este un plat şi vulgar „materialist", demn de tot dispreţul. Într-o largă măsură, psihologia simbolismului este obsedată de acest „ideal", sub forma unei chemări organice.

Cînd trece la formulări filozofice, destul de confuze de altfel, ceea ce ne întîmpină în simbolism este „ideea", vag platoniciană, vag hegeliană, unită cu tendinţa de transcedere şi de negare radicală a realităţii obiective.

Pentru manifestul simbolist al lui Jean Moréas (*Le Figaro,* 18 septembrie 1886), „poezia simbolistă caută să îmbrace ideea într-o formă sensibilă." Redusă la această formulă, definiţia se confundă cu aceea a artei în accepţie hegeliană, fie directă, fie,

[1] P. Păltănea, *op. cit., Vieaţa nouă,* XI, 8, 1 octombrie 1915, p. 238.

[2] N. Davidescu, *Estetica poeziei simbolismului, Viaţa românească,* XVIII, 1 ianuarie 1926, p. 43—44.

[3] E. Lovinescu, *Critice,* IX, *Poezia nouă,* Ancora, 1924, p. 18.

[4] *Idem, Istoria literaturii române contemporane,* II, *Evoluţia criticii literare,* Bucureşti, Ancora, 1926, p. 260.

mai probabil, prin Vischer. Teoria este, totuşi, mai complicată, căci pe cînd la Hegel, Ideea, Spiritul Absolut, dau conţinut obligator şi subordonează forma, după Moréas, „caracterul esenţial al artei simbolice constă a nu merge niciodată pînă la concepţia de Idee în sine". Ideea nu se poate lipsi de „somptuoasele haine ale analogiilor exterioare", în timp ce la Hegel teoria sună invers. Ideea, căutînd forme tot mai adecvate de exprimare, părăseşte la un moment dat formele sensibile ale artei. Termenul de „idee" (care poate fi înţeles şi pur psihologic) rămîne însă destul de vag, căci — în continuare — el este luat într-o nouă accepţie, de astă dată platoniciană, vorbindu-se acum de „Idei primordiale", adică de prototipi:

„În această artă, tablourile de natură, acţiunile oamenilor, toate fenomenele concrete nu pot să se manifeste în ele însele: acestea sînt simple aparenţe sensibile, destinate să reprezinte afinităţile ezoterice cu Ideile primordiale."[1]

Teoria „corespondenţelor" baudelairiene este deci şi ea prezentă în acest foarte încăpător *pot-pourri* idealist, care este programul propriu-zis al „filozofiei" simboliste. Iată, în sfîrşit, şi „reprezentarea", să-i spunem schopenhaueriană, mai precis: realitatea ca proiecţie a conştiinţei individului. Revista *Le Symboliste,* din acelaşi an, refuză orice obiectivitate cunoaşterii. Aşa-zisa realitate, care ne cade sub simţuri: „... nu e decît o simplă părere, o zadarnică aparenţă, ce depinde de mine s-o variez, s-o transform după gustul meu."[2]

La Remy de Gourmont, critic şi estetician, citat curent de simboliştii români, principiul fundamental este „idealitatea lumii", proiecţie subiectivă a conştiinţei individuale. Se înţelege că acest idealism absolut neagă orice realitate materiei, a cărei cunoaştere este exclusă *a priori:*

„În raport cu omul, subiect gînditor, lumea, tot

[1] Cf. Guy Michaud, *op. cit.,* p. 725.
[2] Cf. P. Martino, *Parnasse et symbolisme,* Paris, A. Colin, 1925, p. 140.

ceea ce este exterior eului, nu există decît conform ideii pe care ne-o facem despre ea. Noi nu cunoaștem decît fenomenele, nu raționăm decît asupra aparențelor; orice adevăr în sine ne scapă; esența este de necucerit. Este ceea ce Schopenhauer a vulgarizat sub această formulă atît de simplă și atît de clară. Lumea este reprezentarea mea. Nu văd ceea ce este, ceea ce este este ceea ce văd. Cîți oameni gînditori, atîtea lumi deosebite."[1]

Era exact teoria care convenea unor poeți individualiști, lipsiți de disciplină intelectuală, suprasaturați de pozitivism și raționalism, predispuși spre percepția pur emoțională, subiectivă, a vieții, considerată simplă proiecție caleidoscopică a eului mobil, fantezist și suficient sieși. O repulsie evidentă față de realitatea prozaică, filistină, alimentează această concepție, care justifică reconstruirea în conștiință a datelor supărătoare ale realității. De asemenea evaziunea, refugiul salvator în zone artificiale, ferite de orice atingeri care pătează.

În simbolismul românesc aceste teze idealiste apar cel puțin de la Ștefan Petică înainte. El își dă seama că între realismul naiv al omului de bun-simț, cultivat din instinct de burghezul „burtă-verde", și idealismul kantian nu poate exista nici o compatibilitate: „Între un curent idealist construit numai din elemente ale rațiunii pure sau ale esteticii transcendentale și marele curent popular întemeiat pe date reale, nu poate exista armonie, atîta timp cît fiecare din aceste două curente nu vor părăsi esența lor absolută."[2]

S-ar înțelege de aici că poetul n-ar profesa formele extreme, absolute, ale idealismului, dar precizarea poziției sale rămîne obscură. În tot cazul, ceea ce constată este faptul, indiscutabil, că „idealismul e comun tuturor simboliștilor."[3] Acest punct de vedere

[1] Remy de Gourmont, *Le livre des Masques*, préface, 14 éd. Paris, Mercure de France, 1923, p. 11—12.

[2] Ștefan Petică, *Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 421.

[3] *Ibidem*, p. 373.

începe să circule printre poeţi, apoi la animatorii ideologi ai curentului cu pretenţii doctrinare. După D. Anghel, foarte în spiritul impresioniştilor şi implicit al idealismului subiectiv în accepţia lui Remy de Gourmont:

„Natura în felul ei, nu e nici tristă, nici veselă, ci aşa cum o văd ochii noştri în anumite momente."[1]

În aceeaşi perioadă, numele lui Kant, Schopenhauer, Hegel, Hartmann, încep să fie amintite[2]. Această popularitate ne dă indicaţii cu privire la ideea pe care şi-o făceau simboliştii români despre izvoarele filozofice ale curentului, informaţi de altfel „la zi" prin Ovid Densusianu[3]. În publicaţii, simbolismul începe să fie definit (după diverşii teoreticieni francezi) drept o poezie „larg reprezentativă a realismului conceput ca o idee", pătrunsă de „un adevăr cu totul metafizic", de principiul „idealităţii lumii"[4]. Tendinţa de delimitare de „decadentism" operează şi în acest plan, propunîndu-se următoarea discriminare:

„Voinţa de a suprima obiectul din cunoştinţă se satisface fie tăgăduind subiectului orice posibilitate de a cunoaşte obiectul, ceea ce se numeşte *scepticism;* fie prin reducerea obiectului la subiect, ceea ce formează esenţa idealismului.

În societatea franceză din veacul trecut, scepticismul prinde o nuanţă de nihilism sufletesc, iar idealismul se dă în vileag prin obsesia necunoscutului şi prin tendinţa de a muzicaliza gîndirea. Aceste nuanţe de scepticism şi idealism caracterizează două curente literare bine distincte, pe care le vom numi decadentism şi simbolism."[5]

[1] D. Anghel, *Opere complete, Proză,* Bucureşti, Cartea românească, 1924, p. 61.

[2] *Henri de Régnier, Flacăra,* I, 16, 4 februarie 1912, p. 125.

[3] Ovid Densusianu, *Idealismul nou în literatura germană, Farul,* 2 martie 1912.

[4] P. Păltănea, *op. cit., Vieaţa nouă,* X, 12, 1 februarie 1915, p. 389.

[5] Alexandru Bogdan, *op. cit., Flacăra,* VII, 24, 16 iunie 1922.

Urmările de ordin moral și estetic ale acestui idealism sînt considerabile, și simbolismul le va prelua, una cîte una, începînd cu dogma iluzorie a „individualismului“ în artă, după Remy de Gourmont definiția însăși a simbolismului.[1] Dacă lumea este „reprezentarea“ mea, unica rațiune de a fi a poetului devine dezvăluirea acestei „reprezentări“, reflectarea permanentă a existenței în propria sa conștiință. Subiectivismul cunoașterii duce în mod inevitabil la cultivarea sistematică a originalității, la absolutizarea celei mai efemere percepții, transformată în fetiș, la respingerea oricărei codificări, legiferări și încadrări în reguli raționale, voluntare, ale creației. Deci, ceea ce predomină va fi cu necesitate bizarul, insolitul, straniul, unicul, irepetabilul. Chiar dacă nu le împinge la ultimele sale consecințe (așa cum vor face școlile poetice care derivă din acest curent), simbolismul va transforma în dogmă principiul de bază al acestor tendințe, care este, în mod indiscutabil, solipsismul. De unde individualismul adesea ireductibil, activ pe toate planurile, și în primul rînd în artă, profesat de simboliști cu mare convingere.

Anticipat de Macedonski, principiul își găsește un partizan hotărît în persoana lui Petică. El este pătruns de ideea că:

„Individualismul simbolist e, spre lauda lor, căci numai astfel se poate păstra neatinsă personalitatea fiecărui artist și sînt păziți de a cădea în imitațiile de prost gust ale romanticilor.“[2]

În acest înțeles, de reacțiune estetică anti-imitativă, în condițiile istorice date, poziția putea avea îndreptățirea sa. Ea se pierde însă curînd, prin refuzul constant al oricărei obiectivități a creației, al ruperii sistematice de realitate. Ceea ce se va recomanda poeților simboliști va fi numai „cercetarea constantă a acestui eu interior“, exclusiv în profunzimile și proiecțiile sale[3], și această unilateralitate a

[1] Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 13.
[2] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 373.
[3] P. Păltănea, *op. cit., Vieața nouă,* X, 10, 1 decembrie 1914.

inspirației, dusă la exces, constituie în chip evident o eroare. Din nefericire, ea se observă mereu la esteticienii simboliști, care elogiază:

„Toate aceste jocuri de descătușare a sensibilității artistice, prin întoarcerea la cele mai intime senzații, prin căutarea de sine, deci, în poezie a «Eului» propriu, unde trece suflul aceluiași principiu filozofic idealist, că natura nu este decît o interpretare personală a unor fenomene a căror realitate absolută rămîne fundamental necunoscută omului."[1]

Teoria lui Remy de Gourmont devine adevărat articol de crez literar, și concluzia ultimă va fi cu necesitate aceea că nu poate fi vorba de nici un fel de unitate și analogie posibilă în interiorul curentului simbolist, care, de fapt, nici nu... există:

„Realitatea pentru om e subiectivă. Un individ deci e: el singur, o întreagă lume, și pentru el e singura lume valabilă. Mai mulți indivizi reprezintă astfel mai multe lumi care se pot deosebi pînă la sîngeroase contradicții. Simbolismul a transpus concluziile acestor adevăruri, destul de elementare, în literatură. Ele au dus însă la cultivarea individualității și deci la diferențiere; niciodată antagonismul moral dintre reprezentanții naturali ai unei epoci de sensibilitate dată nu a fost mai pronunțat ca în cadrele literaturii simbolismului."[2]

În realitate, asemenea oricărei alte școli literare, și la poeții simboliști există, cum vom constata în permanență, un număr important de note, teme și aspecte comune. Acest fapt infirmă întreaga teorie, al cărei punct de plecare, prezentat ca o dialectică, nu este în realitate decît cea mai tipică exacerbare a individualismului mic-burghez în artă:

„Fiindcă trebuie să trăim, vom opune dezolantei și universalei negații această afirmație hotărîtă: Eu!"[3]

[1] N. Davidescu, *op. cit.*, *Viața românească*, XVIII, 1 ianuarie, 1926, p. 52—53.

[2] *Idem*, *Adnotații în marginea simbolismului*, *Flacăra*, VII, 31, 4 august 1922.

[3] Alexandru Bogdan, *op. cit.*, *Flacăra*, VII, 24, 16 iulie 1922.

Nu mai puţin grave sînt consecinţele agnostice ale idealismului pe plan de cunoaştere. Percepînd numai fenomenele, aparenţele şi niciodată „lucrul în sine“, *numenul*, spiritului îi este interzis orice explorare a realităţii. Lumea transcendentă este insondabilă prin cunoaştere intelectuală. Acest instrument se opreşte doar la suprafaţă. Dincolo de simţuri începe lumea vastă a „incognoscibilului“, a „misterului“, a „neexplicabilului“[1], obsedantă, copleşitoare, ca orice taină.

Simbolismul, în esenţa sa cea mai pură, se bizuie tocmai pe această teorie a existenţei unei pretinse realităţi suprasensibile, depăşind posibilităţile noastre de cunoaştere obiectivă. Ea este sortită să rămînă în veci enigmatică, învăluită în mister:

„Dacă este, prin urmare, să reprezentăm viaţa în totalitatea ei, nu se poate să facem abstracţiune de părţile de mister cuprinse în ea, şi de aceea, poeţii simbolişti, în concepţia lor mai largă despre lume, au dat în operele lor un loc însemnat misterului. Prin aceasta, ei au adus poeziei şi un izvor bogat de inspiraţiune, pentru că motiv de emoţiuni puternice este tocmai misterul — el ne zguduie în atîtea împrejurări prin forţa lor obsedantă...“

Ar exista, deci, o dublă realitate: una obiectivă şi alta transcendentă; o zonă a cunoaşterii exacte şi una a intuiţiei vagi, confuze, care nu poate fi descrisă, ci numai simbolizată şi sugerată. Estetica simbolistă în această „intuiţie puternică a misterului“ îşi are izvorul:

„Dincolo de lumea pe care o vedem, este lumea — numai întrevăzută — a forţelor ascunse; alături de realitatea cunoscută de toţi, trăieşte — cum s-a zis — «a doua realitate», vagă, confuză, haotică...“[2]

Invadat de conştiinţa obscură a realităţii (după el) „inefabilă“, poetul simbolist rupe cu psihologia „con-

[1] Izabela Sadoveanu-Evan, *op. cit.*, *Viaţa românească*, III (1908), p. 307, 392; P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieaţa nouă*, IX, 11, 1 ianuarie 1915, p. 360.

[2] Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Conferenţele «Vieţii nouă»*, Seria întîi, Bucureşti, 1909, p. 26, 27.

venţională", lucidă, limpede — de fapt singura justificată — a realismului aşa-zis „naiv", şi se complace în enigmaticul şi echivocul reprezentărilor imprecise:

Pe marea asta-a vieţii zbuciumate,
Ce peste tot o învăluie misterul...

Or acest „mister" de care vorbeşte mai sus Anghel nu poate fi exprimat în limbaj exact, pentru bunul motiv că nu se poate descrie indescriptibilul. Conţinutul său nu are nici o determinare de timp şi spaţiu şi ca atare el nu poate fi gîndit şi definit, ci numai sugerat şi simbolizat, prin „corespondenţe" emotive, afective, fie cu elementele pur imaginare din conştiinţa poetului, fie cu imaginea percepută de el în natură. Şi cum misterul — provenit dintr-o imposibilitate de clarificare prin cunoaştere — predispune la reverie şi tristeţe, pe această cale pătrund şi se generalizează în poezia simbolistă stările de conştiinţă vaporoase, vagi, cenuşii. Misterul, prin definiţie, nefiind clar, luminos, predilecţia poeţilor simbolişti se va îndrepta de aceea spre evocarea de stări crepusculare, de amurg moral şi fizic atunci cînd tensiunea vitală este în scădere. De unde, şi pe această cale, tristeţea melancolică, reveria obsedantă a unei părţi însemnate a poeziei simboliste.

Izvorul direct al acestei atracţii spre insondabil şi enigmatic nu este (cum s-ar părea) Mallarmé, marele profet al poeziei „mister"[1], teoretician de mică circulaţie în simbolismul românesc, ci Maurice Maeterlinck. Autor de faimă europeană, foarte cultivat la noi în perioada 1900—1916, cînd i se închină eseuri, articole[2] şi este tradus cu o insistenţă deosebită[3], Maeterlinck este acela care „lansează" numerele mis-

[1] Stéphane Mallarmé, *Divagations,* Paris, Fasquelle, 1943, p. 250; Guy Michaud, *op. cit.*, p. 715, 717.

[2] C. Banu, *Maurice Maeterlinck, Flacăra,* I, 5, 19 noiembrie 1911; Pompiliu Eliade, *Cu privire la Maurice Maeterlinck,* Bucureşti, Flacăra, 1912.

[3] Al. T. Stamatiad, *Oaspetele nepoftit (L'hôte inconnu),* Bucureşti, 1912; *Interior,* Bucureşti, 1913; *Orbii,* Bucureşti, 1913; *Ciclul morţii,* Bucureşti, Flacăra, 1914; Ion Minulescu, *Sora Beatrice,* Bucureşti, 1914.

tice, personajele fatale, misterioase, spectrele, întrebările fatidice. Opera sa este plină de prezențe invizibile și obsedante, de continuă apăsare a misterului, eroul central fiind *Necunoscutul.* Preocuparea sa constă în a integra vieții reale, cotidiene, ideea pe care oamenii și-o fac despre „puterile enorme, invizibile, fatale, răuvoitoare", ce stau la pîndă, predispuse oricînd la ostilitate. De unde o atmosferă surdă și permanentă de teroare, căci ceea ce pîndește din umbră este în fond *Moartea.*

Un decalc aproape după *L'Hôte inconnu* este personajul Cavalerul Negru din piesa *Solii Păcii* de Ștefan Petică, evocat cu tot aparatul sumbru de rigoare:

Sosește-n miezul nopții. E-un oaspe nepoftit
Și nimeni nu-l cunoaște, dar tainic, liniștit
El intră și se-așază tăcut la cap de masă
Și ochii lui aprinși-s de-o flacără sticloasă.

Acest cavaler sosit în fruntea unei echipe stranii întinde o neagră carte de vizită:

Noi sîntem solii morții veniți din adîncime,
Dar nu le-a dat în fire misterul să-l dezlege,
Căci el domnea în lume mai greu ca orice lege,
Și toți țîntiră-asupră-mi săgeata dușmăniei,
Căci noi eram odihna și simbolul tăriei,
Iar sus era mișcarea, eternă frămîntare,
Ce mînă lumea-ntreagă spre goala zbuciumare.

„Fatalitate", „Taină", „Moarte" devin prin Maeterlinck noțiuni curente, foarte gustate din snobism, dar și din afinitate, în anume sfere decrepite alte burgheziei românești, spre marea indignare a sămănătoristului Ilarie Chendi:

„Cel puțin așa îmi închipui că Maeterlinck nu este numai poetul, ci chiar filozoful, pentru care o parte a societății noastre fatal trebuie să se entuziasmeze, și dacă nu-l înțelege, îl simte cel puțin, cum simți orice scriere cu al cărei fond sufletesc ești înrudit."[1]

[1] Ilarie Chendi, *Spleen, Sămănătorul,* II (1903), p. 281.

În schimb, simboliştii vor elogia pe Maeterlinck tocmai pentru evazionismul său radical. Teatrul său, destul de antirealist şi pe alocuri direct mistic, duce la:

„Suprimarea oricărei acţiuni, căci trăim într-o vreme în care vechile zbuciumări şi vechile frămîntări ale vieţii amare a sufletului, printr-o nevoie tot mai mare de reculegere şi de tăcere, în care sufletul «în sine», singuratic, inconştient, larg ne interesează de nesfîrşite ori mai mult decît sufletul «social», decît sufletul extern, conscient... împuţinat[1]".

Este inclusă peste tot nuanţa idealismului subiectiv absolut, specific şi romanticilor germani, lui Novalis, de pildă, care poate avea foarte multe implicaţii, mergînd de la aşa-zisa „ironie romantică", pînă la magie şi ocultism. În exagerările sale cele mai stridente, simbolismul va aluneca şi el spre aceste aspecte din urmă, cu totul degradate. Poziţia simbolismului este, într-adevăr, cum scrie şi Gorki, aceea a solipsismului absurd: „Lumea sînt eu şi toate legile omeneşti sînt opera mea. Imaginaţia mea creează, iar inteligenţa mea distruge..."[2] Teoria este confecţionată însă *ad-hoc*, pentru serviciul unei cauze şi pentru justificarea unei tendinţe psihologice.

Negîndu-se atît de categoric puterea de cunoaştere obiectivă, era firesc, după această mentalitate antiintelectualistă, să se ajungă la intuiţie, la misticism şi de aici la magie. Dacă absolutul (care constituia la Mallarmé, dar şi la o întreagă aripă mistică a simbolismului francez, o adevărată obsesie[3]) rămîne etern insondabil, „incognoscibil", atunci metoda cea mai adecvată de a-l pătrunde rămîne doar inspiraţia, iniţierea, ocultismul. Structura esenţială a universului ni s-ar deschide numai pe cale de revelaţie, printr-un act de contemplaţie mistică, sau de magie. În felul acesta, concepţia idealistă a trebuit să ducă încă o dată, şi în simbolism, la extaz, la ezoteric, la

[1] Pompiliu Eliade, *op. cit.*, p. 33.
[2] M. Gorki, *op. cit.*, p. 13.
[3] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 167, 171, 400.

misticism și la magia cea mai tenebroasă. De unde o întreagă mistagogie, propusă în formele cele mai contestabile.

Este de observat totuși un fapt. Simboliștii pun accentul pe imaginativ și pe idealismul metafizic nu din mari convingeri teoretice, ci fiindcă simt nevoia exprimării de stări lirice, inefabile, traduse în imagini, care copleșeau prin puterea lor de seducție datele realității obiective, considerată nesemnificativă. Tocmai din această cauză Mallarmé recomanda „abolirea", „excluderea", realului, fiindcă ar fi josnic („*parce que vil*"). Este aici dispreț estetizant, dar și altceva.

Poetul simbolist se dovedește a fi, mai totdeauna, un introvertit, un narcisist. El este concentrat exclusiv asupra lumii sale interne, incomparabil mai pură, mai interesantă pentru el, mai apropiată lui, decît cea comună, burgheză. Pentru acest poet, cunoașterea pleacă din interior în afară. A căuta ca imaginea din natură să corespundă imaginii sale interne i se pare o necesitate evidentă și un procedeu cu totul firesc. Cînd ea nu „corespunde", pe poet realitatea dinafară nu-l mai interesează. Eul liric se proiectează în exterior numai cu scopul de a se regăsi, tradus, exprimat, clarificat, consolidat pe sine. Realul nu poate împlini acest oficiu? El trebuie ignorat, negat, „exclus", cum spunea și Mallarmé. În faza sa simbolistă, de tinerețe, Arghezi a susținut, la noi, în 1904, un punct de vedere apropiat. Jocul de imagini interne se suprapune peste peisaj, fuzionează cu el, recreîndu-le, pe măsură ce devenirea conștiinței schimbă unghiul de refracție, după logica sa obscură.

Iată, așadar, pe poet transformat, în fond, în adevărat „demiurg", modificînd arbitrar realitatea, conform stărilor sale de reverie cuminți, sau, dimpotrivă, de halucinație violentă, ca la Lautréamont și Rimbaud. Maldoror, eroul celui dintîi, are vocația oricărui gen de metamorfoză, iar „iluminările" celui de al doilea duc la transfigurarea totală a realității. În stare vizionară, poetul devine un adevărat magician,

al cărui spirit domnește peste lucruri, situat într-o zonă în afara rațiunii, și a cărui voință (respectiv, imaginație) poate s-o comande. El este, conform teoriei lui Rimbaud, un „maestru în fantasmagorii", posedînd „secrete pentru schimbarea vieții", capabile să modifice „legile și moravurile". Magia respectivă — cităm toate acestea numai pentru documentare — se numește *Alchimia verbului* și ea ar consta „în a inventa noi flori, noi astre, noi trupuri și noi limbaje"[1]. De aceeași pretinsă „divină transpoziție, pentru împlinirea căreia a fost făcut omul", vorbea și Mallarmé.

Că, ajuns la acest punct vizionar, simbolismul cade de-a dreptul în misticism și ocultism, faptul nu mai are cum să ne surprindă. Pornit pe panta idealismului, a negării totale a realității, el trebuia să eșueze inevitabil în spiritualism și ezoterism. La masă, un tacîm trebuie rezervat vizitatorului necunoscut, invizibil, misterios, *l'hôte inconnu* al lui Maeterlinck, al cărui teatru este plin de „prezențe nevăzute", ce fac să pîrîie scaunele, ușile să se deschidă singure etc. Poezia, se înțelege, devine operă de „inițiere", iar poetul — „mag". Cenaclul se transformă în „Templul Poeziei", în care poetul ia ținută de magician, în costum oriental de rigoare, cu gesturi hieratice. Asistăm uneori la adevărate manifestări de ezoterism dubios și cabotin, în care autoiluzionarea, farsa și ostentația se amestecă în proporții inanalizabile. Se poate descifra, desigur, pînă și în aceste manifestări o anumită tendință de evaziune protestatară, o formă nouă de senzații tari, pentru sufletele blazate și pustiite de *spleen*, o metodă de soluționare a problemei absolutului și idealului, care este proprie, cum am văzut, mentalității simboliste. Pe de altă parte, ocultismul, cultivat în unele cercuri pariziene la sfîrșitul secolului al XIX-lea, reprezintă și el un aspect al putrefacției morale, produs de exasperarea unor „burghezi ghiftuiți și depravați", cum se pro-

[1] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer: «Délires»*, II, în *Oeuvres*, ed. Paterne Berichon, Paris, Mercure de France, 1934, p. 284—288.

nunță Gorki. Spiritul magic consolida însă, peste toate acestea, concepția poetului creator de lumi noi, și el seducea, în literatură, în special pe această latură.

Fenomenele amintite pot fi observate și în simbolismul românesc (imposibil de revalorificat pe această latură), în faza ocultistă a lui Macedonski și a unor discipoli, căci după 1900 a existat în activitatea poetului și o astfel de perioadă. Este epoca în care cenaclul macedonskian capătă interior și decoruri de templu ezoteric, cînd poetul prezidează ședințele în atmosfera obscur-roșiatică, instalat solemn pe „Tronul Poetului", la care se suia pe cele „trei trepte ale gloriei". Discipolilor li se ofereau, simbolic, pietre false, iar în cenaclu ardeau lumînări groase, înfipte în sfeșnice de stil oriental, cu multe brațe. Modelul este, și de data aceasta, parizian, de găsit în succesul — snob și restrîns — al ritualului cenaclului patronat de Sar Péladan, care se complăcea în extravaganțe de pseudo-inspirat și iniția pe discipoli „cum să devii mag". De altfel, „Sar", în babiloniană — ni se precizează — înseamnă „mag", „vrăjitor", și numele noului profet va fi evocat, în cercul lui Macedonski, în repetate rînduri, cu venerație. I se închină articole[1] și poezii omagiale, este invitat să țină conferințe la București, unde este adus, cum s-ar spune, cu mari sacrificii, constituind cu costumul său asirochaldeean de fantezie un „număr" de senzație. „La Ateneu — consemnează reportajul zilei — lume ca la urs". Ceva mai mult: *Românul literar* al lui Caion, în 1907—1908, reproduce poezii și alte texte, unele direct în franțuzește, de același „Sar" Joséphin Péladan. Magul parizian, cu discipoli de ocazie pe malurile Dîmboviței, se bucura de simpatia și adeziunea mai tuturor simboliștilor români ai epocii, printre care și a lui Macedonski însuși. O poezie din volumul *Bronzes* (1897) (*Le faune*) îi este elogios dedicată.

[1] Gabriel Dona, *Sar Péladan, Vieața nouă,* nr. 2, 15 februarie 1898.

De aceeaşi orientare pseudo-ocultistă, în care simbolismul se complăcea în anumite zone ale sale, ţin şi un număr de manifestări teoretice, tot macedonskiene. Poetul scoate pînă şi o efemeră revistă ocultistă *Hermes* (1902), ocupată mai toată de un lung „studiu" intitulat — evident — *Spre ocultism*. Un ajutor îi venea şi din direcţia unui alt „magician" al epocii, Stanislas de Guaita, autor de *Essais de science maudite* (Paris, 1890—1895), „eseuri de ştiinţă blestemată". În conferinţa *Sufletul şi viaţa viitoare*, Macedonski combate spiritismul, dar se pronunţă pentru... metempsihoză (!). Textul este idealist de la un capăt la altul, dar teoria indiană i-a surîs, fiind convenabilă — sugera poetul — celui ce realizează „idealul" în viaţă. Recompensa va fi o întrupare fericită, într-o altă... existenţă. Pe aceeaşi linie, mistică, se situa şi teza că „poezia este o scînteie a Divinităţii". Implicaţiile filozofice eronate ale simbolismului duc — cum vedem — la ultimele sale consecinţe.

S-a adus simbolismului şi acuzaţia a nu fi propus nimic altceva decît o nouă estetică. Toate şcolile literare au venit împreună cu noul său stil şi cu o nouă etică, o nouă concepţie de viaţă. Simbolismul, dimpotrivă, după André Gide, „nu trăia viaţa în nici un fel, nu căuta s-o înţeleagă, o nega, îi întorcea spatele"[1].

Observaţia este în bună parte întemeiată, fără a omite totuşi un anume fenomen discutat şi anterior. Simbolismul nu reprezintă în nici un fel un curent închis, codificat, reglementat de dogme fixe, asemenea clasicismului. Ceea ce-l defineşte este, dimpotrivă, tendinţa de evoluţie, deplasarea poziţiilor, modificarea progresivă a sensurilor de bază, împletirea lor cu o serie întreagă de idei şi atitudini contemporane. De aceea, simbolismul va avea orientări ideologice diverse, adesea net contradictorii. Presiunea societăţii contemporane se face simţită asupra sa

[1] André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 27e éd. Paris, N.R.F. (1925), p. 179—190.

nu o dată. Ceea ce-l solicită în mod vizibil nu este numai trecutul, ci și prezentul și chiar viitorul.

Această observație se verifică, pînă la un punct, și în cuprinsul „filozofiei" simbolismului românesc. Fără îndoială că idealismul este conținutul său esențial, împrejurare plină de consecințe negative, care trebuie subliniată cu tărie. Dar idealismul simbolist cunoaște aspecte diferite. În cuprinsul său se pot identifica interferențe variate, care, fără a-i anula în nici un fel esența metafizică reprobabilă, au totuși tendința atenuării sale. Sub influența anumitor școli filozofice idealiste, simbolismul cunoaște chiar o încercare de regenerare, o reformulare, sau, mai exact, o deplasare a sa în sens vitalist, energetic, ceea ce reprezintă nu o fugă, ci o apropiere programatică de „viață". Dar, se-nțelege, „viața" de care încearcă să se apropie simbolismul este teoretizată tot pe latură irațională, ceea ce reprezintă, în ultimă analiză, un progres minim.

Se constată, cum am văzut, într-o zonă a simbolismului românesc, o adevărată avalanșă energetică, vitalistă. Modelul imediat pare să fie *Les forces tumultueuses* de Verhaeren, dar prin el ne urcăm la izvoare. Judecînd după idei ca acestea: „simboliștii concep lumea ca un ansamblu de forțe", „instinctul vital colaborează la realizarea unei omeniri superioare"[1], punctul de plecare se poate bănui ca fiind Nietzche, J. M. Guyau și Alfred Fouillée, nume de altfel citate. Concepția poetului demiurg ar fi atunci o formă de nietzcheianism, o aplicație în domeniul artei a exaltării enorme a voinței de putere, o ipostază creatoare a „supraomului", generator de energii uriașe. Individualismul, anticreștinismul, titanismul, idealul de „arhisănătate", note denunțate de adversarii simbolismului, sînt presupuse a veni, de asemenea, din Nietzsche[2]. Traian Demetrescu citează

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 8, 1 octombrie 1915, p. 230.

[2] Gheorghe Savul, *Despre micul curent literar decadent de la noi și îndeosebi despre poezia D-l. Ion Minulescu* (Iași, 1913), p. 27.

pe J. M. Guyau pentru antipesimismul său[1], iar P. Păltănea își însușește idealul lui Fouillée: „viață, senzațiuni, voință", pe care-l atribuie, prin exagerare, tuturor simboliștilor:

„Rețineți cuvintele, fiindcă ele rezumă concepția simboliștilor, fiindcă ele sînt un comentar indispensabil al operelor lor"[2].

Destul de mimetică, insistența cu care Ovid Densusianu și P. Păltănea vorbesc de „energie", „forțe", provine desigur din Fouillée. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, acesta făcea o filozofie antipozitivistă, evoluționistă, voluntaristă, în care factorii esențiali sînt „ideile forțe" (*L'évolution des Idées-Forces, La Psychologie des Idées-Forces, La Morale des Idées-Forces*), încorporate în simbolism ca un principiu de bază:

„La ideea de frumusețe trebuie să adăugăm pe cea a forțelor. Nimic nu rămîne inactiv; spiritul transformării stăpînește totul în lume, natura — socotită ca impasibilă, — ca și umanitatea muncitoare. Această neîntreruptă activitate creează însăși frumusețea, idealul static din trecut e înlocuit cu un universal dinamism. Pe fiecare din noi singure aceste energii în mișcare îl pot face să guste intens viața; ele deșteaptă continue senzații, ele hotărăsc însuși ritmul inimii, ele produc emoții de toate calitățile, ele dau spiritului curs liber. Înțelegem atunci de ce ni se recomandă, sub toate formele, cultul pentru muncă, un zeu la care trebuie să ne închinăm mai mult ca oricînd astăzi."[3]

Acest energetism, considerat în mod practic, care dă conținut și tensiune „idealului" atît de organic simboliștilor, nu este izvor de *spleen*, blazare și pesimism. Ceea ce se constată, de fapt, este chiar o adevărată tendință de a se da simbolismului o struc-

[1] Emil Manu, *Traian Demetrescu*, București, Societatea de științe istorice, filologice, 1956, p. 29.

[2] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, X, 12, 1 februarie 1915, p. 390.

[3] *Ibidem.*

tură și concepție optimistă. Exagerare — desigur —, dar simptomatică pentru apologia curentului, care face sforțări serioase de eliminare, sau numai de escamotare, a tot ce poate fi criticabil în conținutul său ideologic.

Astfel, Maeterlinck este interpretat în sens dialectic, sau, mai exact, prin antiteză. Din „prezența infinită și activă a morții", el a găsit, „calea luminoasă a datoriei și a idealului"[1]. Evocînd misterul morții, poetul găsește „o plăcere mai mult vieții". Există, în mod cert, o întreagă zonă macabră în simbolism, care provine mai cu seamă din M. Rollinat, artificială la exces. Nu este însă sigur că teoreticienii simboliști români și-au propus să apere și această producție, caducă în totalitate, cu tot sensul său de document al descompunerii conștiințelor burgheze. Dar interpretarea temei respective este, în orice caz, pozitivă:

„Astfel, moartea pentru simboliști se leagă de ideea de frumusețe, devine un excitator de energii, servește drept mijloc la îmbogățirea sensibilității. Nu va părea deci de loc un paradox afirmarea că poeții noi recurg la moarte tocmai ca să-și mărească setea de viață; am putea spune același lucru despre predecesorii lor, în general?"[2]

Ea merge chiar pînă la generalizări simplificatoare ca acestea:

„În ce privește optimismul, el e aproape unul din principiile de viață ale simbolismului, e ca un parfum ce-l respiri pretutindeni în atmosfera aceasta literară"[3].

Se pot releva și alte aspecte de sincretism ideologic, printr-o lărgire tot mai pronunțată a noțiunii de simbolism, împinsă pînă aproape de desfigurare. Postulînd substratul metafizic al lumii, „filozofia" simbolismului va aluneca uneori chiar și în panteism.

[1] C. Banu, *op. cit.*, *Flacăra*, I, 5, 19 noiembrie 1911.
[2] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, IX, 11, 1 ianuarie 1915, p. 368.
[3] *Ibidem*, *Vieața nouă*, XI, 9 noiembrie 1915, p. 306—307.

Forțele oculte, vitale, transcendente, divinizate, formează realitatea unică și ele pulsează peste tot. Percepția universului ar fi atunci de ordinul „participării", analogă mentalității primitive, după școala sociologică a lui Lévy-Bruhl. Asemenea primitivului, poetul simbolist s-ar comporta ca un animist și peste tot nu s-ar lovi decît de duhuri, spirite, forțe „Idei" etc.

Astfel de interpretări idealiste, perpetuate pînă în timpul din urmă[1], apar într-o mică măsură și în simbolismul românesc. Și-aici se va vorbi, în trecere, de „panteism"[2], de identificare totală cu viața cosmică, de absorbirea integrală a existenței ca izvor de forțe colosale. Transpusă în poezie (N. Davidescu: *Panteistă, Inscripții*), ideea prinde vibrație:

Viața nesfîrșită în sufletu-mi se-ntinde
Mereu ca o maree de vaste depărtări,
Privesc nemărginirea din golul altor zări,
Ceva venit de aiurea la sînu-i mă cuprinde.
Mă simt acum o forță imensă ce respiră
În tot, uitînd cu-ncetul de-al corpului veșmînt,
O forță ce se-ntinde cu vîntul pe pămînt
Și trece printre ramuri și frunze ca pe-o liră;
Și-n verbe mai sonore ca murmurul pădurii
Să-nchid nemărginirea, și greu de majestatea
Pe care-o face gîndul și-o dă singurătatea,
Să pun odată mîna pe sufletul naturii...

Această „participare" capătă uneori și un sens etic și social, altruist și solidarist, care „permite poeților noi să creeze o umanitate mai largă și mai bună", să participe la „un larg elan de simpatie generală"[3].

[1] Emile Cailliet, *An inguiry into symbolism, The Personalist*, 1936, vol. XVII, 2 aprilie, p. 163, 165—166.
[2] P. Păltănea, *op. cit., Vieața nouă*, XI, 8, 1 octombrie 1915, p. 236—237.
[3] *Ibidem, Vieața nouă*, X, 12, 1 februarie 1915, p. 393.

Noţiunile, cum vedem, devin tot mai confuze, învălmăşite. A deduce umanitarismul din ... panteism este sofistic şi inconsistent. Dar toate aceste orientări ale „filozofiei" simboliste au o anumită semnificaţie, prin tendinţa lor de a actualiza simbolismul, de a-l integra unor direcţii tot mai deschise vieţii şi gîndirii contemporane. De aceea ele trebuie citate, în primul rînd, pentru valoarea lor ilustrativă, documentară.

V. ESTETICA SIMBOLISMULUI

Principiile estetice ale simbolismului românesc constituie unul dintre cele mai importante capitole din istoria acestui curent literar și, fără îndoială, supus controverselor.

Estetica simbolismului este importantă fiindcă, în dezvoltarea ideilor românești despre artă și poezie, contribuția simbolistă se dovedește în multe privințe originală și inovatoare, reprezentînd față de romantism, junimism și sămănătorism un incontestabil pas înainte. Din toate punctele de vedere, simbolismul reprezintă o etapă nouă, bine conturată, în dezvoltarea ideologiei estetice românești.

Dar, în același timp, această estetică simbolistă a fost și continuă să fie obiectul a numeroase dispute și rezerve, unele îndreptățite. Din această cauză, a „prelua", în întregime, bazele și formulările esteticii simboliste este cu neputință. Multe poziții, destul de idealiste, sînt șubrede. Altele, imprecise, echivoce, au nevoia unei analize strînse, înainte de a ne lămuri asupra unei concluzii. În sfîrșit, ca peste tot în această cercetare, adevărul trebuie minuțios despărțit de eroare. Căci nu toate ideile estetice simboliste, unele incomplet cunoscute și greșit înțelese, sînt eronate, depășite și nevalorificabile. Propriu-zis, neexistînd un tablou de ansamblu, judecata pozitivă

sau negativă s-a pronunţat doar în baza unor fragmente. Iată de ce, înainte de a formula o decizie definitivă, ceea ce se impune este o descriere sistematică şi o analiză pas cu pas a fiecărei teorii literare simboliste în parte. În unele locuri, judecata existentă se verifică. În altele însă nu, şi critica actuală este obligată să ţină seama de toate aceste aspecte. Cu atît mai mult, cu cît datele şi ideile trecute în revistă, la capitolul „precursorilor" şi „teoreticienilor", sînt cu totul insuficiente. De altfel, acolo au fost înregistrate doar un număr de teze literare, în ordinea apariţiei lor şi într-o perspectivă pur istorică. Judecata definitivă nu poate veni însă decît numai în urma unei analize sistematice, strict estetice. Simpla privire istorică asupra modului de apariţie a unor idei simboliste nu este suficientă pentru a ne da seama, în mod cuprinzător şi exact, de sensul şi valoarea esteticii simboliste.

Precum s-a şi afirmat la timpul său, „simbolismul, înainte de a fi o artă, a fost o înţelegere anumită a ei", o „estetică"[1]. Dar cît de vag, nebulos şi oscilant este adesea definită! Fără o sistematizare strictă a tezelor simboliste, cu greu putem găsi un fir conducător în acest haos. Uneori definiţiile sînt atît de largi şi de imprecise, încît simbolismul, ca doctrină specifică, pierde orice delimitare. La un moment dat, Ovid Densusianu înţelege prin simbolism însăşi poezia în genere, în atributele sale cele mai tradiţionale:

„Concepţiei de altă dată, care limita domeniul poeziei, îi opunem azi o concepţie mai largă, aceea care identifică poezia cu tot ce este caracteristic, expresiv, interesant prin anumite însuşiri"[2].

Cel puţin de la Renaştere încoace, poeziei i-au fost recunoscute mereu, sub diferite forme, „expresivitatea", „caracteristicul", „interesantul", şi a identifica aceste note cu... simbolismul reprezintă un

[1] A[lfred] H[efter], *Lămuriri, Versuri şi proză*, II, 7, 1 aprilie 1914, p. 202.

[2] Ovid Densusianu, *Sufletul latin şi literatura nouă*, Bucureşti, 1922, vol. II, p. 9.

abuz. Se înțelege că analiza noastră va avea alte puncte de vedere și va căuta să ajungă în miezul esteticii simboliste folosind o altă metodă și bizuindu-se pe alte texte. La început, vom întîlni idei foarte generale, de loc specifice. Apoi, treptat, ne vom apropia de esența însăși a esteticii simbolismului, învăluită aproape în permanență de principii și definiții, care n-o privesc decît foarte de departe și uneori chiar de loc.

1. PREMISE

Hotărîtoare, în esență, presiunea mediului social și reacțiunea de ordin psihologic care-i urmează nu lămuresc pe deplin întreaga complexitate a originilor simbolismului românesc. Curent literar animat de o anume formulă poetică, principiile sale au și o proveniență de natură estetică. Reacțiunile sociale și psihologice ale poetului simbolist se complică printr-o serie de atitudini teoretico-literare, a căror apariție era inevitabilă în literatura română la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Un prim factor determinant îl constituie, fără îndoială, suprasaturarea eminesciană. Figură de mare prestigiu și putere de înrîurire, Eminescu a creat în poezia română care-i urmează o pleiadă întreagă de epigoni, un adevărat „curent eminescian“, tipizat în anumite teme, atitudini și imagini, față de care orice personalitate nouă simțea un sentiment de stînjenire. În forme mai mult sau mai puțin declarate, un număr de poeți contemporani și mai ales de după Eminescu, împinși de un alt temperament literar, poate și din dorința firească a eliberării și contrazicerii gustului dominant, vor lua în mod firesc atitudini de independență și chiar de rezistență împotriva acestei atmosfere literare.

Se consuma un proces dialectic întru totul normal. Ajuns la monotonie și repetiție stereotipă, orice stil literar simte nevoia primenirii. Reacțiunea devine inevitabilă, și același fenomen se produce și față de poezia posteminesciană, de altfel mediocră. Cu atît mai vie va fi această pornire la acei poeți care, prin origine și experiență socială și de viață, prin temperament și educație literară, au primit o altă orientare ideologică și estetică decît aceea a lui Eminescu. Atunci cînd intră în joc și tendințe precise de afirmare literară, diferite complexe și veleități, o astfel de rebeliune și orientare inovatoare va fi cu atît mai puternică și mai declarată.

Acesta este cazul, înainte de toate, al lui Macedonski, care deschide drum simboliștilor și prin critica sa, nu atît antieminesciană, cît împotriva epigonilor eminescieni, începută de fapt încă din 1878, în conferința sa *Mișcarea literară în cei din urmă zece ani:*

„În poezie s-a început a se rupe cu învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale, ale acelei poezii de dor și de jale, în care psalmodiau necurmat și pe aceeași coardă dureri reale sau imaginare. Acest gen de poezie tinde să dispară și trebuie să dispară."[1]

Și mai apăsată devine această tendință la *Literatorul,* unde se afirmă principiul, veșnic actual, „Alți timpi, alți lăutari". Încă din primul an de apariție al revistei (1880), se strigă sentimentalismului: *Destul!*

Acum destul cu plînsul, căci inima ți-e seacă
Și chiar de ți-ar fi plină, e timp să-i zici destul.
Poporul nostru este de lacrime sătul
Și ele nici în versuri nu pot ca să mai treacă.

Lirismul confesional a găsit totdeauna în Macedonski un adversar. În 1895, el afirma că poezia:

„Nu este nici o declamațiune de dragoste, nici un episod al unei vieți în versuri, cînd mai bune, cînd mai rele"[2].

[1] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 8.
[2] *Ibidem,* p. 103.

Fără îndoială că toate aceste declarații n-au în ele nimic specific „simbolist". Dar apariția lor este simptomatică pentru necesitatea resimțită de poezia epocii de a căuta și găsi ceva „nou", care să răspundă unei noi sensibilități. De pe urma acestui antieminescianism, poeții simboliști au profitat, de n-ar fi fost decît prin eliberarea de sub prestigiul dominant al unei mari personalități. Dar ei au fost încurajați s-o facă și prin punerea în circulație a unor noi idei, teme și limbaj poetic, la fel, de proveniență macedonskiană. Au existat însă și cazuri de poeți care s-au simțit apăsați de Eminescu în mod spontan, fără nici o instigație din partea lui Macedonski. O reacțiune antiromantică cereau de altfel și socialiștii, prin Raicu Ionescu-Rion:

„Trăim într-o atmosferă plictisitoare de ochi albaștri, de mînuțe parfumate, de «fiorii tinereții», de plînsetul poeților trădați de iubite, de lacrămile și mugetele lor..."[1]

Vlahuță însuși, atît de eminescian (și cazul său este tipic pentru dialectica discipolului minor care tinde să se smulgă de sub autoritatea maestrului și nu izbutește) ceruse în 1892 să se renunțe la poza pesimistă eminesciană[2].

Conștienți de faptul că simbolismul exprimă o sensibilitate nouă, într-o epocă nouă, diferită de aceea care a produs pe Eminescu, teoreticienii noului curent vor respinge literatura „sentimentală" chiar de la primele lor manifeste literare. La *Vieața nouă*, în 1905, Ovid Densusianu afirma:

„Mai mult literatură de poze și de feerie, literatura aceasta sentimentală și-a trăit veacul — nu că n-ar fi gustată de unii, place mai ales sufletelor duioase de femei — ci fiindcă nu se mai potrivește cu viața de azi, cu chipul de a simți al celor care scriu

[1] Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei*, ed. Savin Bratu, București, „Mica bibliotecă critică", 1959, p. 130.

[2] A. Vlahuță, *Curentul Eminescu urmat de o poezie inedită*, București, 1892, p. 14—17.

cum trebuie să se scrie acum și care hotărăsc valorile literare"[1].

El se amplifică în *Sufletul nou în poezie*, text programatic de bază, în care simbolismul este opus în mod sistematic și argumentat întregii poezii anterioare. La capitolul lirism se afirmă că:

„Nu mai vedem pe poeți preocupîndu-se de lucruri mărunte, citind idile banale ori extaziindu-se dinaintea unui paianjen care-și țese pînza într-un colț de ruină. Poezia de sentimentalism ușor, de improvizări pretențioase de madrigaluri și romanțe dulcege și-a trăit timpul și să sperăm, spre binele artei și al sufletului nostru, că nu se va mai întoarce."

De aici se trage concluzia că adevăratul „decadentism" nu este inovația, ci imitația vechilor modele, în legătură cu care se pune punctul pe i. Sînt deci:

„Decadenți toți care înșiră versuri în felul doinelor lui Alecsandri, ori caută să reproducă tiparul eminescian"[2].

Nu se poate nega, în principiu, îndreptățirea istorică a acestei reacțiuni, verificată într-o măsură oarecare la toți poeții generației simboliste. Cînd aceștia ajung la confesiuni și declarații de principii literare, repudierea post-eminescianismului minor se produce în mod inevitabil, dovadă că ceea ce afirmase Macedonski și exprimase catedratic Ovid Densusianu corespundea unei stări de conștiință literară răspîndite. Simptomatic este îndeosebi cazul lui Anghel, foarte lucid și explicit asupra acestui întreg proces de desprindere literară și de regrupare pe noi poziții. În 1909, punînd în paralelă *Ieri și Astăzi*, în poezia română, el constată:

„După stingerea marelui nostru bard, un potop de poezii, în care tinerii de pe atunci își cheltuiesc vremea scumpă a tinereții plîngînd dureri imaginare, în loc s-o trăiască în toată deplinătatea simțurilor

[1] Ovid Densusianu, *Literatura sentimentală, Vieața nouă*, I (1905), p. 266.
[2] *Conferențele «Vieții nouă»*, Seria I, București, 1909, p. 30, 5.

și inteligenții lor. E un donchișotism romantic, cum rareori s-a întîlnit în alte literaturi.

Această epidemie de sentimentalism exasperat și monocord a fost variat de o notă nouă, adusă și răspîndită... din dealul Sărăriei din Iași."

Așa a fost *Ieri. Astăzi:*

„Durerile imaginare au dispărut, falsul sentimentalism, supraproducția de luciu de lună, dragostea aceea stupidă, etalată ca pe o tarabă, nu se mai vede"[1].

Document tipic pentru această mentalitate, atît de răspîndită printre simboliști, chiar dacă nu mereu în forme declarate, este *Prinosul unui iconoclast*, interesant nu prin ceea ce Anghel a „iubit", ci prin ceea ce el a „urît" la Eminescu:

„L-am urît, pentru că în umbra pe care o face un munte uriaș arar mai poate ceva să crească. Personalitatea lui covîrșitoare încremenise formele în tipare cu neputință de sfărîmat, adunase toate florile și imaginile, ca și cum n-ar mai fi voit să lase nici una după dînsul. Pe cînd el își desfăta creștetul în lumină bucurîndu-și privirile de priveliștele ce le vedea în zări, noi nu mai găseam nimic de spicuit și rămași în umbra lui îl întîlneam pretutindeni ori încotro am fi vrut să apucăm."[2]

Cu atît mai neted va fi exprimată această atitudine la poeții simboliști, care sînt în același timp și critici. Aceștia, ca N. Davidescu, sînt înclinați să vadă în bună parte apariția simbolismului „ca o reacțiune împotriva formulei eminesciene"[3].

Și mai important este faptul că simbolismul românesc se precizează ca doctrină estetică mai ales în directă legătură cu apariția teoriilor naționaliste în literatură, cu poezia de tip tradiționalist și naționalist, reprezentată la acea epocă de curentul sămănă-

[1] A. Mirea [D. Anghel], *Ieri și Astăzi, Cumpăna*, I, 3, 11 decembrie 1909.

[2] D. Anghel, *Poezii și proză*, ed. Mihail Dragomirescu, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 314—315.

[3] N. Davidescu, *Alexandru Macedonski, Viața românească*, VII (1912), vol. 27, p. 217; *Estetica poeziei simboliste, Idem*, XVIII, 1926, vol. 65, p. 41—42, 47.

torist. Am luat cunoştinţă de conţinutul, violenţa şi amploarea atacurilor antisimboliste venite din această direcţie. Or, ceea ce se constată, urmărind formarea şi răspîndirea teoriilor estetice simboliste româneşti, este tocmai caracterul lor în parte polemic-dialectic, în parte apologetic, care le caracterizează.

Fără cunoaşterea amănunţită a atmosferei de profundă adversitate, intoleranţă şi prejudecată naţionalistă şi „sămănătoristă", în mijlocul căreia apare şi se dezvoltă simbolismul românesc, n-am putea înţelege bine niciodată de ce era firesc să apară o ripostă, la toată această dezlănţuire de forţe ostile, profund conservatoare pe plan politic şi estetic[1].

O bună parte din succesul poeziei simboliste, în acea perioadă, vine tocmai din această reacţiune inevitabilă şi fecundă faţă de îngustimile sămănătoriste[2]. Privit din acest unghi, simbolismul a reprezentat, cel puţin pentru perioada 1900—1910, un factor necesar de netăgăduit progres, cu toate limitele şi orientările sale idealiste. Propriu-zis, împotriva ofensivei sămănătoriste n-a existat decît o singură opoziţie fermă, sistematică, deşi disproporţionată ca forţă de publicitate, şi aceasta a fost numai a simboliştilor. Nu o dată ei au exagerat în sens contrar, estetizant, formalist, dar punctul lor de plecare era îndreptăţit, şi el trebuie reţinut în primul rînd. Din eminesciană, saturaţia sufletească devine acum sămănătoristă, şi referindu-se la această perioadă de frondă inevitabilă Ion Minulescu, în 1926, îşi amintea:

„Cum să-ţi mai tragi sufletul de «sămănătorismul» de pe atunci?... «Tradiţionalismul» de acum e o jucărie."[3].

Atît de fireşti erau oboseala şi respingerea clişeelor sămănătoriste în poezie, încît, în 1913, chiar şi adversarii simbolismului recunoşteau că în faţa unor

[1] F. Aderca, *De vorbă cu d. Ion Minulescu, Mişcarea literară*, II, 11, 24 ianuarie 1926.
[2] D. Micu, *op. cit.*, p. 268.
[3] F. Aderca, *De vorbă cu d. Ion Minulescu, Mişcarea literară*, II, 11, 24 ianuarie 1926.

„idealuri“ goale, precum „sămănătorismul“, „naționalismul“, intelectualul mic-burghez, de mentalitate orășenească și cu orizontul moral deschis spre înnoire, nu putea să nu încerce un sentiment de plictiseală, de blazare[1]. O dovadă în acest sens este și faptul că Ștefan Petică respinge poziția naționalistă încă din 1900, într-o fază cînd simbolismul românesc nu ajunsese în nici un caz la maturizare:

„Poezia națională (în sens de poezie naționalistă, n. n.) n-a trecut niciodată dincolo de un cerc foarte restrîns. Înrîurirea ei a fost de natură mai mult politică, fiindcă ea însăși nu fusese creată decît în vederea acestei politice. Îndată însă ce mișcarea care îi dăduse naștere încetă prin realizarea unora din cerințele sale, încetează și poezia tendențioasă.“[2]

Acestea reprezentau totuși, deocamdată, doar fandări izolate, căci adevăratul front de rezistență se organizează de abia în 1905, prin apariția revistei *Vieața nouă.*

Aci, Ovid Densusianu, urmat ulterior de cîțiva discipoli, în special P. Păltănea, vor desfășura împotriva sămănătorismului o dublă serie de argumente, ideologice și pur estetice. Reținînd deocamdată pe acestea din urmă, la *Vieața nouă* se pune permanent în lumină falsitatea idealizării vieții țăranului, imposibilitatea interzicerii influențelor literare străine, necesitatea exprimării în poezie și a sufletului urban, „modern“. Cultivarea cu ostentație a temelor rurale, simularea limbajului „țărănesc“ erau considerate „rătăciri literare“, și articolul-program al revistei le denunță cu precădere:

„Lăsați sumanul, tineri scriitori, cînd nu vă stă bine; căutați degeaba să păreți mai români în el, sînteți grotești“.

Cît privește:

„Calea cealaltă, a înșirării de vorbe, de fraze, dialoguri, nimicuri sentimentale cu înfățișare populară, luate de ici și de colo, puse unele lîngă altele cum

[1] Gheorghe Savul, *op. cit.*, p. 9.

[2] Ștefan Petică, *Opere*, Ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 419.

a dat dumnezeu, rămîne celor săraci în alte artei, pretenţioşilor ce se ameţesc de iluzia unei literaturi pe care cred că e nevoie să ne-o dea"[1].

Un cal de bătaie pentru naţionalişti reprezenta interpretarea abuzivă a teoriei specificului naţional, descoperit în mod greşit numai la sate, ca şi cum oraşele, deşi mai receptive influenţelor, n-ar fi fost locuite tot de români. Şi pe această latură Ovid Densusianu, în esenţă, avea dreptate:

„Revistele cu care *Vieaţa nouă* a intrat în luptă susţineau superioritatea literaturii cu subiecte de la ţară, din păturile de jos, şi căutau să convingă pe cititori că tot ce se face în afară de această direcţie e fals, împotriva spiritului nostru, e literatură «neromânească»[2].

Cu îndreptăţire protesta deci acest teoretician, urmat de toţi poeţii simbolişti, produşi ai mediului „citadin":

„Cum adică, dacă trăieşti la oraş, dacă sufletul îţi este atins în fiecare zi de alte impresiuni decît acelea din mediul ţărănesc, n-ai dreptul să le exprimi, să le pui într-o operă literară, sau dacă ai această îndrăzneală, să nu fii îndreptăţit la titlul de scriitor român?"[3].

Orientarea progresistă care inspiră această ripostă estetică devine treptat tot mai limpede şi, în 1914—1916, se declară pe faţă că simbolismul a rămas singura poezie care nu s-a lăsat antrenată de „puhoiul versurilor patriotice ieftine", de „declamaţiile de circumstanţă", de „invectivele rimate"[4], că „simbolismul la noi e reacţiunea împotriva naţionalismului demagog şi ţărănismului sectar"[5]. Poezia lui

[1] Ovid Densusianu, *Rătăciri literare, Vieaţa nouă,* I, 1 februarie 1905, p. 5—6.

[2] *Idem, Ideal şi îndemnuri, Vieaţa nouă,* V, 7, 15 mai 1909, p. 134.

[3] *Conferenţele «Vieţii nouă»,* Seria întîi, Bucureşti, 1909, p. 244—245.

[4] Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra,* V, 30, 7 mai 1916.

[5] P. Păltănea, *Adevăr şi legendă, Vieaţa nouă,* X, 5, 1 iulie 1914, p. 148.

Ion Minulescu a apărut „în vremurile inchizitoriale ale naționalismului țărănist", pe care simboliștii cu vorba și cu fapta îl combat sistematic:

„Curentul de la *Vieața nouă* e, prin urmare, o reacțiune, un conștient act de protestare, precum sînt în definitiv toate curentele literare în esența lor"[1].

Intervenind clarificarea ideologică pe care o aduce și perspectiva, critica simbolistă va defini după război sămănătorismul drept „reacționar"[2], așa cum și a fost în realitate. În această fază, raporturile față de sămănătorism erau limpezite pe toate laturile. Ceea ce se sublinia mereu era faptul că simbolismul a adus un suflu nou în poezie, unde „nu se mai auzea decît un ritm de «bătută» la beție și, deci, molatică și lălîie, prin bătătura literară a sămănătorismului"[3]. Acest punct de vedere sfîrșește prin a învinge. El nu este însușit numai de criticii „moderniști", în frunte cu E. Lovinescu, dar și de Ibrăileanu, care, în 1925, confirmă exact aceleași teze susținute cu două decenii în urmă la *Vieața nouă*:

„Țărăniștii literari însă au fost altceva. Ei au fost niște tîrgoveți, care parodiau, caricaturizau literatura țărănească, întocmai cum decadenții parodiau și caricaturizau literatura baudelairiană"[4].

Reacțiune antieminesciană, apoi antisămănătoristă, simbolismul românesc este în același timp, într-o oarecare măsură, și o reacțiune antinaturalistă. Deși la noi mutarea termenilor problemei din Franța (unde într-adevăr antinaturalismul constituie un punct esențial de program simbolist, la Jean Moréas și alții[5]) nu este întru totul îndreptățită, de o anumită posibilă iritare antinaturalistă se poate totuși vorbi și în literatura noastră în aceeași epocă. Ca și în

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, X, 4, 1 iunie 1914, p. 109, 114.

[2] N. Davidescu, *Tudor Arghezi, Flacăra*, VII, 42, 20 octombrie 1922.

[3] *Idem, Poezia d-lui Ion Minulescu, Flacăra*, VII, 40, 5 octombrie 1922.

[4] G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, București, E.S.P.L.A., 1957, vol. II, p. 97.

[5] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 233, 313, 403, 734.

Franța, după cum mărturisea Verlaine, „un anumit număr de tineri, sătui de a citi mereu aceleași triste orori, zise naturaliste... aparținînd unei generații mai avide de literatură expresivă și de aspirații spre un ideal profund și serios... le-a venit în gînd să citească versurile mele"[1]. În mod analog, o reacțiune asemănătoare, redusă la scară, firește, se produce și la noi.

La acest capitol este însă greu de distins între reflexul ideologic francez și reacțiunea organică internă, mai ales cînd observăm cît de frecvent simboliștii români, vorbind despre simbolismul francez, prezintă acest curent ca o ripostă care a trebuit să fie dată naturalismului[2].

Adevărat loc comun, această insistentă și permanentă referire la situația literaturii franceze avea totuși un anume rol ideologic. Atunci cînd teoreticienii noștri explicau de ce în Franța, ca urmare a exceselor naturalismului, simbolismul reprezintă o apariție inevitabilă, indirect ei făceau dovada de ce nici în literatura noastră el nu poate fi oprit. Și aci, simbolismul reprezintă o fază necesară, pozitivă, analogia fiind subliniată cu amîndouă mîinile. Aceasta cu atît mai mult, cu cît „țărăniștii" literari sînt învinuiți — între altele — și de faptul că dau:

„O reprezentare fotografică, superficială, a mediului exclusiv țărănesc, stereotipic în esență, dacă ne oprim numai la descrierea lui exterioară"[3].

Dar nu-i mai puțin adevărat că atacurile antinaturaliste apar la noi și înainte de această perioadă, astfel că putem privi întreaga polemică drept ilustrarea unei noi luări de poziții în sprijinul simbolismului. Gherea însuși arătase că poezia nouă, „decadentă", neagă naturalismul[4], și de aceeași părere era și Ma-

[1] Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 206.

[2] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 369; P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă,* X, 5, iulie 1914, p. 148; Ion Pillat, *op. cit.*, *Flacăra,* V, 30, 7 mai 1916; N. Davidescu, *op. cit.*, *Viața românească,* XVIII (1926), vol. 65, p. 41, 44; Ovid Densusianu, *Sufletul latin în literatura nouă,* București, 1922, I, p. 65.

[3] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă,* XI, 11, 1 ianuarie 1916, p. 349.

[4] C. Dobrogeanu-Gherea, *op.* cit., I, p. 348.

cedonski. În principiu, declara: „ceea ce nu se iartă (poeziei, n.n.) este tocmai prozaismul“[1]. În 1899, marele poet Macedonski prezintă apariția simbolismului ca o salutară reacțiune:

„Este sigur că împrejurarea în care excesul vulgarităților *Naturalismului* sau *Realismului prozaic*, închisese poezia modernă, cade de toate părțile ruinată. Orizontul începe să reapară larg și frumos. Este o zare artistică plină de lumină...“[2].

În același sens se pronunță și Ștefan Petică:

„Arta nouă se prezintă ca o reacțiune contra naturalismului brutal“[3].

De loc neglijabilă este și o altă atitudine literară. Simbolismul, a cărui repulsie antiburgheză (în formele știute) îi este organică, încearcă acest sentiment în chip firesc și în artă. De aceea el se va ridica împotriva esteticii oficiale, a academismului, contra formelor în care clasa burgheză, conducătoare, își impune concepția sa estetică. Fenomenul se observă foarte bine în literatura franceză, dar el se repetă, redus la scară, și la noi, unde explică încă una din originile esteticii simboliste, funciar antiacademică. Macedonski, atît de intransigent față de „curentele oficiale“[4], D. Anghel, care-și exprimă public rezervele și ironiile față de arta oficială și premiile academice[5], reprezintă tocmai o astfel de poziție, tradusă prin atitudini de cenaclu, frondă, boemă și avangardă, comune întregului curent.

La toate aceste reacțiuni estetice de ordin intern este de semnalat și puternica influență a ideologiei și literaturii străine, în special franceze, care s-a exercitat în chip incontestabil asupra simbolismului românesc, de situat și analizat în cadrul tuturor con-

[1] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 83.

[2] *Ibidem*, p. 110.

[3] Ion Dongorosi, *Foi veștede, Freamătul*, II, 1—3, ianuarie-martie 1912, p. 66.

[4] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 111.

[5] D. Anghel, *Reflecțiile unui respins, Flacăra*, I, 33, 2 iunie 1912.

diţiilor istorice care au făcut-o să se grefeze pe o serie de realităţi naţionale incontestabile.

Desigur, simbolismul este în parte produsul şi al unei psihologii mai mult sau mai puţin „cosmopolite". Către sfîrşitul secolului al XIX-lea, Parisul devenise centrul literar, unanim recunoscut, al întregii lumi literare moderniste. Poeţii de avangardă, din cele două continente, debarcau febril pe malurile Senei, inundînd cafenelele.

Această afluenţă are cauze complexe: mirajul gloriei şi al artei, cultivat într-un mediu favorabil, seducţia invincibilă a boemei pariziene, posibilitatea de expresie literară necontrolată, care îngăduia diverse experienţe şi toate excentricităţile. Această societate cosmopolită închisă, plină de atîtea carenţe, reprezenta în acelaşi timp şi refugiul spiritual al unor poeţi de talent, în conflict cu opacitatea burgheză a patriilor respective. Nu sînt înţeleşi? Nu se bucură de apreciere şi sprijin din partea culturii oficiale naţionale? Ei o părăsesc ostentativ, plecînd în cetatea „ideală" a literelor, în speranţa că acolo visul lor absolut, în sfîrşit, se va realiza. Unii izbutesc, dar pentru cei mai mulţi Parisul n-a reprezentat decît un miraj înşelător, şi cafenelele acestei metropole erau pline de rataţii celor două continente. Dar această psihologie a existat, a constituit o realitate obiectivă, ca un reflex al incompatibilităţii dintre multe vocaţii literare şi îngustimea mediilor sociale burgheze respective.

Între multe altele (Stuart Merrill, W. B. Yeats, Jean Moréas, O. Wilde, D'Annunzio etc.) este şi cazul lui Macedonski. Acesta a făcut sforţări serioase şi repetate în vederea cuceririi gloriei pariziene, cu sentimentul unei profunde amărăciuni de a nu fi fost apreciat în ţară. El publică două volume în limba franceză: *Bronzes* (1897) şi *Le calvaire de feu* (1906), se pregătea să fie jucat la teatrul Sarah Bernhardt cu piesa *Le Fou?* şi a colaborat sporadic la nu mai puţin de zece reviste şi ziare franceze, printre care şi *La Wallonie* (1886) din Liège, unul din primele organe ale simbolismului european. De acest fapt,

poetul își va aminti întotdeauna cu mîndrie. Călătorii și stagii pariziene, de diferite durate, fac și alți poeți și publiciști ai epocii, mai mult sau mai puțin contaminați de simbolism, Ion Minulescu[1], D. Anghel etc. Prin imitație directă sau indirectă, prin traduceri și parafraze, prin articole și note de popularizare, întreaga poezie franceză a epocii începe să circule în publicațiile noastre, și bibliografia se dovedește considerabilă. Ea iese însă din cadrul studiului de față.

Printr-o varietate destul de mare de manifestări, adesea strident cosmopolite (vizite și organizări de conferințe de scriitori străini, aduși în țară ca „numere" de senzație, Sar Péladan, de exemplu, expoziții „internaționale" de pictură, puse la cale de Al. Bogdan-Pitești etc.), spiritul filistin al burgheziei în artă era de asemenea sfidat. Acțiunea era dusă într-o serie de publicații, cîteva în limba franceză: *L'Indépendance roumaine*, *Le cri de Bucarest*, *Le peuple roumain*, *La revue roumaine*, *Le beau Danube bleu*, ultima, revistă a lui Macedonski. Scrise pentru protipendada franțuzită, în spirit destul de snob și modern, aceste periodice reproduceau, nu o dată, poezii de Moréas, Samain, Coppée etc. În cercul lui Macedonski și în revistele de sub directa sa influență (*Literatorul*, *Revista literară*, *Analele literare*, *Românul literar*, *Pleiada*), apar numeroase traduceri din Baudelaire, Rimbaud, Verlaine și Mallarmé. Aceasta în perioada 1887—1904. De altfel, în 1904, cum am văzut, ia ființă și revista *Linia dreaptă*, unde apar printre primele manifestări teoretice ale simbolismului românesc (*Vers și poezie* de Tudor Arghezi), continuate în *Vieața nouă* a lui Ovid Densusianu, care, începînd din 1905, devine revista simbolismului român. Aici se publică și mai numeroase traduceri din Baudelaire, H. de Régnier, F. Gregh, J. Mo-

[1] Poetul afirmă a fi cunoscut la cafeneaua Vachette pe Jean Moréas, și la *Closerie des Lilas*, pe Paul Fort, „prințul poeților" (V. Donea, *De vorbă cu I. Minulescu*, *Adevărul literar și artistic*, 4 aprilie 1937; Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi*, *Revista Fundațiilor*, VII, nr. 10, 1941, p. 63).

réas, A. Samain, Stuart Merrill, Verhaeren. Adică mai toate numele reprezentative ale simbolismului european, comentate și în studii critice de către directorul publicației, foarte tenace în crezul său literar.

Această ambianță spirituală dezvăluie și alte aspecte, care arată o participare intelectuală efectivă și directă la viața literară franceză, cu ecouri imediate în presa noastră. Dăm doar un singur exemplu. Moare un poet simbolist? Imediat admiratorul entuziast din București publică o poezie sau un necrolog: Mircea Demetriad, din cercul lui Macedonski, închină versuri *La moartea lui Paul Verlaine.* Se publică și necrologul lui Mallarmé, urmat de un studiu: *Operele lui Mallarmé.* La fel procedează și *Adevărul* cînd moare Maurice Rollinat, poet extrem de citit, tradus și imitat în această perioadă (Al. Macedonski, Th. M. Stoenescu, Mircea Demetriad, Al. Obedenaru, I. C. Săvescu etc.).

Dedicațiile, recenziile, articolele sînt numeroase, ca și epigrafele, imitațiile și parafrazele, care se revarsă în valuri, anume parcă pentru a sfida și scandaliza spiritele neaoș-patriarhale, naționaliste, partizane ale unui specifism literar îngust. Este o tendință atît de accentuată, încît credem că nu greșim a vedea în ea încă una din notele diferențiale ale simbolismului românesc. Spre deosebire de simbolismul francez, care nu se afla confruntat cu opoziții naționaliste, simbolismul românesc, dezvoltat în condiții istorice particulare, se afirmă în sens accentuat polemic. Prin ostilitatea declarată tradiționalismului obscurantist, el introduce în atmosfera literară a epocii, pe lîngă mult snobism și poză, și unele atitudini antișovine, demne de reținut.

Ce semnificație ideologică are această frecventare, într-un anume sens neîndoielnic cosmopolită? Ea se desfășoară în plină campanie sămănătoristă, naționalistă, antisemită. Este perioada cînd *Sămănătorul* cerea taxe prohibitive pe cărțile și ziarele străine, cînd se organizau demonstrații huliganice împotriva reprezentării unei piese în limba franceză, pe scena

Teatrului Național, de către o trupă de amatori. Este cunoscută, de pildă, activitatea lui Ilarie Chendi în această direcție, poziție îngustă, de respingere radicală a oricărei influențe literare străine, tipic sămănătoristă. Față de acest obscurantism cultural și față de diversiunea naționalistă, poeții, simboliști, direct sau indirect, conștient sau nu, au reacționat în mod continuu. Lucrurile sînt atît de limpezi, încît cercetătorul literar n-are a depune sforțări deosebite în această privință. Încă din 1893, D. Anghel constată puternica atracție a poeziei noi franceze:

„În literatură Occidentul francez cu versurile și manifestele în care se propaga doctrina nouă a simbolismului mijea misterios ca o auroră viitoare“[1]. La *Vieața nouă*, prin O. Densusianu, necesitatea influențelor străine devine articol fundamental de crez literar, al cărui sens net antisămănătorist este declarat pe față. Pentru acest teoretician, „românismul nostru“ nu numai că nu exclude integrarea literară europeană, dar o și presupune în mod organic. El va cere deci:

„O literatură românească emancipată de credințe care au fost de mult părăsite aiurea, o literatură mai apropiată de literaturile universale — aceasta trebuie întemeiată de acum înainte“[2].,

A pretinde sau a impune puritate etnică literaturii, a proclama necesitatea autarhiei și a impermeabilizării estetice, în condiții firești de osmoză și interdependență literară, reprezintă o imposibilitate, și deci o mare absurditate:

„M-am ridicat și eu și mă voi ridica totdeauna — declara Ovid Densusianu în articolul-program *Rătăciri literare* — contra influențelor străine, dar numai cînd pot fi pernicioase, și de acestea au fost și mai sînt la noi. Dar a condamna sistematic, în bloc, orice înrîurire străină este o aberațiune în care, din păcate, prea mulți cad. O literatură nu se poate izola:

[1] D. Anghel și Șt. O. Iosif, *Portrete*, București, „B. P. T.“, p. 23.

[2] Ovid Densusianu, *Românismul nostru, Vieața nouă*, I, (1905) p. 220.

e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele."[1]

Împotriva rasismului literar, se constată, prin urmare, fermitatea cea mai deplină:

„Cum nu există limbi absolut pure, tot așa nu există literaturi cărora să le putem da acest nume"[2]. Este un punct de vedere care va fi profesat în mod constant și de discipoli. Ei se vor strădui să demonstreze în permanență că „o literatură, ca orice organism ce vrea să trăiască, are nevoie continuă de apropierea de noi elemente"[3], și nu vor crede niciodată că „geniul național" este amenințat de... poezia simbolistă. De altfel, din perspectiva lor, semi-cosmopolită, semi-universalistă, problema era cu totul lipsită de noimă:

„Geniul național: și pentru el — să ne ierte «naționaliștii» — avem încredere în el, nu mi-e teamă că o înrîurire străină, fie și nefastă, haide! îl va distruge; de ce l-am ținea, ca pe un bolnav, închis în casă, ferit de curente?"[4]

Greșea deci Ibrăileanu, într-o anume măsură, atunci cînd acuza poezia nouă de faptul că nu este specifistă, ci „internațională"[5]. „Specificul național" fiind o realitate organizată, el este prezent în orice poezie scrisă de români, în mediu românesc, și a-l impune din afară constituie un nonsens. Cînd propagarea teoriei sale se face în forme abuzive, intolerante, sensul reacționar al acestei campanii devine imediat perceptibil, și simboliștii, care se situau pe o poziție adversă, reprezentau, în condițiile de atunci, principiul libertății și al progresului în artă. Deci, cel puțin sub acest aspect — teoretic —, simboliștii nu pot fi învinuiți că nu făceau apologia specificu-

[1] Ovid Densusianu, *Rătăciri literare, Vieața nouă,* I, 1905, p. 8.

[2] *Idem, Puriștii noștri în artă, Vieața nouă,* I (1905), p. 8.

[3] D. Caracostea, *Poezia română de azi, Conferențele «Vieții nouă»,* Seria întîi, București, 1909, p. 138.

[4] P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieața nouă,* XI, 11, ianuarie 1916, p. 345.

[5] G. Ibrăileanu, *Pagini alese,* ed. M. Ralea, București, „B.P.T.", 1957, vol. II, p. 75.

lui național, pe care de fapt îl îmbogățeau și-l exprimau în felul lor. Cît privește „internaționalismul" poeziei simboliste, chiar în forma limitată în care înțelegea Ibrăileanu („sterilitatea de sentimente, concepții, caracterul de universalitate al senzației", „orășenismul"), atunci cînd el îmbrățișa formulări teoretice de felul celor constatate, în nici un caz nu poate constitui un cap de acuzație. Principiul influențelor literare fecunde, prin care simbolismul își legitima orientarea inovatoare, reprezintă o dovadă de luciditate deplină asupra unui izvor important al curentului, a cărui realitate și îndreptățire nu puteau fi în nici un caz puse la îndoială.

Totalitatea acestor reacțiuni și influențe literare, deși esențiale, nu dau totuși întreaga explicație a originilor estetice ale simbolismului românesc. Situație asemănătoare cu aceea din literatura apuseană, în special franceză, asupra simbolismului nostru și-au exercitat prestigiul și alte arte de pe urma experiențelor cărora noua poezie și-a îmbogățit conținutul și expresia. Simbolismul francez își descoperă, chiar din faza primelor sale teoretizări, puternice afinități cu muzica wagneriană și cu pictura impresionistă, și această orientare trece și în simbolismul românesc, printr-o identitate firească de poziții.

Mari admiratori ai muzicii lui Wagner, care-i seduce prin capacitatea sa de sugestie, de reverie, de expresie totală a fondului muzical inefabil, al sufletului uman[1], prin poezia și atmosfera de legendă și mit a libretelor sale, simboliștii francezi transmit acest entuziasm și poeților români, deschiși aceleiași influențe. Unul din primele organe ale simbolismului francez este *La Revue wagnérienne* (6 février 1885), scoasă de Eduard Dujardin, și numai la cîtiva ani interval, în 1892, Macedonski include și el „wagnerismul" în „poezia viitorului":

„Ca și wagnerismul, simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvînt al geniului omenesc"[2].

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 206—208, 325.
[2] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 101.

Formula revine, subliniindu-se şi mai mult afinităţile dintre cele două principii:

„Ca şi wagnerismul, simbolismul este o înaltă expresiune a geniului omenesc, şi unul completează pe celălalt"[1].

Analogia are la bază corespondenţele de ordin muzical ale poeziei, ceea ce face pe Macedonski să scrie despre poezia unui discipol că „vibrează ca o orchestră wagneriană"[2]. Cît de profund înţeleasă va fi fost muzica lui Wagner de către Macedonski, temperament înclinat mai mult spre sonoritatea exterioară, este greu de precizat şi de fapt nici nu interesează aci. Ceea ce se poate dovedi este însă o certă filiaţiune estetică, transmisă şi altor poeţi ai cenaclului, în special lui Traian Demetrescu, care mărturiseşte a fi fost chiar sedus de această muzică:

„Fiind la München, am asistat la reprezentarea cîtorva opere de Wagner: şi numai acolo am văzut de ce nu gustasem şi nu înţelesesem muzica divinului maestru, la noi în ţară"[3].

Într-o poezie de Ion Minulescu, ochii iubitei au culoarea „wagnerienelor motive", şi imaginea („ciudată apropiere") scandalizează[4], sau este privită cu ironie[5]. Dar ideea îşi face drum[6], şi la *Vieaţa nouă*, prin Ovid Densusianu, „wagnerismul" este înscris, oficial, printre izvoarele simbolismului:

„Ceea ce a făcut Wagner pentru muzică au căutat să facă simboliştii pentru poezie. Şi ei şi-au zis că armonia nu e numai acolo unde se credea înainte, că un sentiment, o idee pot fi exprimate într-o

[1] Alexandru Macedonski, *Simbolismul, Ţara,* III, 625, 2 iulie 1895.

[2] *Idem, N. Vermont, Literatorul,* XX, 1, 20 februarie 1899, p. 6.

[3] Grigore Goilav, *O reminiscenţă de la Traian Demetrescu, Traian Demetrescu,* Craiova, 1906, p. 30.

[4] *Convorbiri literare,* I (1907), p. 236—237.

[5] *Caleidoscopul lui A. Mirea: «Wagnerism», Vieaţa românească,* iulie 1908, p. 109.

[6] P. Eliade, *Richard Wagner, Viaţa românească,* III, martie 1908, p. 421—430.

formă poetică mai liberă, mai capricioasă poate, dar și mai variată, mai bine nuanțată, mai bogată"[1].

Aceeași recunoaștere și pentru afinitățile dintre pictura impresionistă, preocupată a fixa nuanțele, vibrația luminozității, și poezia simbolistă, obsedată de „vag", „indecis", „sugestie". Noțiunea apare încă de la Traian Demetrescu, autor, în 1891, al unor *Note de impresionism*[2].

La rîndul său, școala lui Monet în pictură este citată printre izvoarele simbolismului de Ovid Densusianu, în *Sufletul nou în poezie*. În cercurile simboliste, impresionismul se bucură de o certă favoare, ca urmare a predilecției sale pentru pictural și muzical[3], și unii poeți, ca Ion Pillat, își pun chiar problema elaborării unei arte poetice de strictă consonanță impresionistă:

„Învelind același obiect cu alte tonalități — scrie el —, pictorul n-are nevoie să-și schimbe desenul ca să ne dea o realitate diferită. Modifică lumina, înțelesul adînc, sufletul lucrurilor devine altul. Claude Monet a zugrăvit de sute de ori un colț de catedrală, pururi același, și totuși, din atîtea pînze, nu sînt două la fel. Cu trăsături identice fața de piatră zîmbește dimineții sau se întunecă în amurg. Nu s-ar putea oare concepe prin analogie — se întreabă Pillat — o artă poetică apropiată? O poezie care ar colora cadrul rigid al realului cu nuanțele fugitive ale simțirii; o poezie care ar găsi în același motiv de inspirare, dar la lumina altui sentiment, simboluri deosebite?"[4]

Acestea sînt în esență influențele străine care au acționat asupra orientărilor estetice ale simbolismu-

[1] Ovid Densusianu, *Contraziceri și lămuriri estetice*, *Vieața nouă*, II, 1908, p. 537.

[2] Traian Demetrescu, *Opere alese*, ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 255.

[3] Ovid Densusianu, *Simbolismul și celelalte manifestațiuni de artă*, *Vieața nouă*, VI, 8, 1 iulie 1910; *Artiștii voștri și scriitorii*, *Idem*, VI, 7, 15 mai 1910; *Simbolismul și celelalte arte*, *Farul*, 23 martie 1912.

[4] Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Ion Pillat*, *Viața românească*, V, 9 septembrie 1962, p. 117—118.

lui românesc, masive și importante desigur, dar nici exclusive și nici determinante în ultimă analiză. Simbolismul românesc, încă o dată spus, nu este un curent de import. El nu asimilează poezia și estetica simbolismului francez decît în măsura în care predispoziții, latențe și căutări poetice interne găsesc în influențele străine un stimulent, o clarificare, o orientare ideologică precisă, care cristalizează o serie de aspirații nelămurite, confuze. De altfel, aceeași situație caracterizează și influența romantică în trecut în literatura noastră, pe care nimeni n-a învinuit-o totuși de „cosmopolitism“ și „decadență“, deși intensitatea și durata sa au fost cu mult mai mari decît aceea a simbolismului.

Atît de puțin înstrăinați se simt în fond simboliștii noștri de trecutul literar al țării, încît ei fac mare caz de precursorii interni ai curentului, pe care țin să-i descopere, sau chiar să-i inventeze cu orice preț. Astfel, în tradiția simbolismului românesc, au fost succesiv încorporați Eminescu, Macedonski, Traian Demetrescu, Ștefan Petică, I. C. Săvescu, și fenomenul este observabil de timpuriu, încă de la prima generație simbolistă.

Petică este probabil primul care vede în Eminescu capul de serie al simboliștilor români, atrași în mod vizibil de romanța și muzicalitatea eminesciană[1]. N. Davidescu va relua aceeași idee, subliniind sofistic identitatea orientării filozofice idealiste, „intuiția lui mistică“, „cultul lui față de ființa sa literară“, tendința inovatoare a formei, muzicalitatea[2]. Același Petică trece și pe Macedonski printre pionieri, „judecat după multe producțiuni ale sale în care cugetarea modernă pătrundea mai mult“[3], fondul adevărat al poetului fiind definit drept „clasic“. Este o judecată care obține și adeziunea lui N. Davidescu,

[1] Ștefan Petică, *Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 410.

[2] N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, *Viața românească*, XVIII (1926), p. 44; *Eminescu, precursor al simbolismului*, *Universul literar*, XLVIII, 20 iunie 1938.

[3] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 410—411.

preocupat a nu vedea în Macedonski promotorul simbolismului român, „ci mai mult un strigăt, un herald, un predicator teoretic și anticipat al ei"[1]. Dacă poetul *Nopților* a fost privit totuși drept un simbolist, aceasta vine din faptul că poziția sa inovatoare, antieminesciană a înlesnit o astfel de confuzie[2]. Cu toate acestea, primul „istoric" al simbolismului românesc, I. Ludo, îl înscrie pe lista precursorilor și a adepților, așa cum se și cuvine[3].

Toate aceste arguții și sforțări dovedesc că tînăra noastră mișcare poetică simțea nevoia acută a integrării sale istorice, acceptarea sa, pe o anume treaptă, în interiorul tradiției literare românești. Dacă demonstrația cu Macedonski și cu Eminescu nu reușește întotdeauna, ea va fi cu atît mai posibilă cu Ștefan Petică și I. C. Săvescu, asupra cărora acordul se stabilește repede. Al. T. Stamatiad le închină o plachetă[4], Ion Minulescu le dedică *Romanța marilor dispăruți*. Dedicațiile sînt, de altfel, un indiciu sigur, și ele se multiplică. Mihai Cruceanu oferă o poezie din culegerea sa *Spre cetatea zorilor* acelorași poeți, cu aureolă de damnare. Bacovia închină și el o poezie lui Ștefan Petică, menționînd și pe Traian Demetrescu printre patronii săi literari:

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Tradem —
Și curg pe-nnoptat
Pe-un tîrg înghețat.

Pe măsură ce timpul înaintează, acești poeți sînt lăsați în urmă și apar noi precursori. În 1916, simbolismul era „opera exclusivă a *Vieții noi*"[5], în 1922 era

[1] N. Davidescu, *Alexandru Macedonski, Flacăra*, VII (1912), p. 217—218.
[2] *Idem, Poezia lui Alexandru Macedonski, Flacăra*, VII, 20, 17 mai 1922.
[3] I. Ludo, *Curentul nou la noi, Absolutio*, I, 1, 1 decembrie 1913, p. 11—15.
[4] Al. T. Stamatiad, *Doi dispăruți: Iuliu Săvescu — Ștefan Petică*, București, 1915.
[5] P. Păltănea, *op. cit., Vieața nouă*, X, 5, 1 iulie 1914, p. 147—148.

cooptat T. Arghezi[1]. O tendință atît de precizată de apartenență la valorile consacrate ale poeziei noastre arată că simboliștii români se considerau ca făcînd parte din aceeași familie literară. Ei n-au venit în nici un caz în literatura română cu pașaport Nansen.

2. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

Neavînd idei extrem de clare în materie de poezie, simbolismul, ca și romantismul, mai mult aspirație interioară și stare de spirit decît doctrină bine fixată, va opera într-o largă măsură cu definiții negative. Fiind vorba de o mișcare de protest, de reacțiune estetică, de eliberare de sub o tradiție literară, simbolismul se va strădui cu precădere să demonstreze *de ce* și *prin ce* valorile sale nu se confundă cu poezia anterioară, fără a defini prea exact în ce constau aceste valori. În măsura în care se poate vorbi de o „estetică" riguroasă în simbolism, ea va reprezenta, în primul rînd, legitimarea unei rebeliuni poetice, justificarea unei emancipări, afirmarea drepturilor inovației literare în fața tradiției. Originile estetice ale curentului simbolist — știm acest lucru — îndreptățeau o astfel de poziție. Urmează a-i analiza pe larg conținutul, dimensiunile și semnificația sa exactă.

Acuzați neîncetat și cu violență de inovații pernicioase, simboliștii se vor strădui să demonstreze, cu toate argumentele care le stăteau la îndemînă, că această tendință este legitimă și fecundă. Propriu-zis, numai de la simbolism încoace există o problematică acută a „noului" în estetica literară, căci inovațiile romantice nu știm să fi stîrnit proteste de asemenea

[1] N. Davidescu, *Tudor Arghezi*, *Flacăra*, VII, 42, 2 octombrie 1922.

intensitate și amploare. Simbolismul introduce, așadar, ideea de „nou“ în literatura română, dînd acestei noțiuni un sens violent, revoluționar, de avangardă, diametral opus ideii de „tradiție“. În fapt, simboliștii nu vor repudia, cum vom vedea, în mod categoric și total ideea de tradiție. Dar este incontestabil că ei au făcut ideii de „nou“ o propagandă insistentă și zgomotoasă, în termenii cărora, azi, le putem cîntări întreaga semnificație.

Aveau dreptul simboliștii să proclame necesitatea inovației literare în plin curent eminescian, naturalist sau academic? Fără îndoială. În linii mari, aceasta a fost poziția *Literatorului*, și prin poarta sa deschisă simboliștii vor putea cu mai multă ușurință să-și propage ideile[1]. În 1890, scria Ștefan Petică, „noul curent literar“ este animat, între altele, de „pasiunea pentru ce e nou. Steagul falnic al acestei școli îl ridică din nou acum *Literatorul*.“[2] *Vieața nouă*, în 1905, venea așadar pe un drum deschis, și Ovid Densusianu nu are, la drept vorbind, meritele pionieratului, ci numai pe acelea ale tenacității. El va cere în permanență „emoțiuni noi“, o „îndrumare nouă“[3], o „primenire în cultura noastră“[4]. Pînă aci nimic prea nou și mai ales „revoluționar“. Interesante sînt însă argumentele invocate, și aceasta merită atenție.

Opus spiritului static, metafizic, reprezentat cu putere la acea epocă în special de junimism, simbolismul, în formulări cît de rudimentare, reprezintă totuși un început de conștiință a devenirii istorice, a prefacerilor inevitabile care se produc în interiorul unei epoci, reflectate în mod firesc și în poezie.

Sub acest aspect, estetica simbolismului are — în mod neîndoielnic — o bază mai serioasă, mai obiectivă decît estetismul maiorescian. Firește, ea nu pre-

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, *Steaua*, XVI, 2, februarie 1965, p. 17—25.

[2] Ștefan Petică, *Noul curent literar*, *Literatorul*, XX, 1, 20 februarie 1890.

[3] Ovid Densusianu, *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, p. 236.

[4] *Idem*, *Drumul pe care l-am străbătut*, *Vieața nouă*, XI, 1, 1 martie 1915, p. 2.

zintă stringența esteticii materialiste, propagată în aceeași perioadă de socialiști. Dar conținutul său înnoitor este incontestabil. Reprezentînd o negație față de tradiția osificată, principiul „noutății" afirmat de simboliști constituia un impuls pozitiv. El contribuia la definirea unei etape ascendente în evoluția ideilor noastre literare.

Și mai notabilă apare această poziție cînd observăm că punctul de plecare este ideea de „actualitate", de „contemporaneitate" istorică, foarte subliniată. Simbolismul constituie o direcție poetică „nouă", fiindcă nu poate să nu exprime un conținut sufletesc și istoric nou.

Precizarea este importantă. Ovid Densusianu s-a făcut din primul moment purtătorul de cuvînt al convingerii că poezia simbolistă reprezintă „o înțelegere mai adîncă a lumii înconjurătoare". „Ea lasă să pătrundă în ea acel suflet al timpului de azi", actualizarea poeziei definind întregul sens al manifestului *Sufletul nou în poezie*[1]. Este un punct asupra căruia declarațiile sînt constante:

„Atîtea prefaceri întîmplate în suflete, de 25 de ani încoace, trebuiau să aibă ecou și în literatură, și se putea să nu luăm și noi parte la ele, cînd de un veac căutăm să ne ridicăm la înălțimea timpului?"[2]

Cine ar putea contesta principii ca acestea: „La vremi nouă, gînduri și fapte nouă"?

În afirmațiile lui Ovid Densusianu (și a altora din grupul său) nu este nici un neadevăr. Chiar dacă acest critic nu are limpede noțiunea adevăratului simbolism, ideile sale nu sînt mai puțin reprezentative, la epoca respectivă, pentru problemele care ne preocupă:

„Noi am îndemnat pe scriitori să nu disprețuiască viața de azi, să-și deschidă sufletul la tot ce e mișcare, înnoire, în jurul nostru, la tot ce ne dă pri-

[1] Ovid Densusianu, *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 236.
[2] M. Cruceanu, *Convorbire cu Ovid Densusianu, Rampa*, I, 65, ianuarie 1912.

lejuri minunate de înviorare a gîndurilor pentru a le înălța unde stăpînește arta."[1]

În esență, cu rezervele și precizările anterioare și care vor mai urma, pretențiile formulate în această ordine de idei nu sînt exagerate:

„E meritul simboliștilor de a fi înțeles că poezia trebuie modernizată, pusă în acord cu viața care ne înconjoară, pentru ca să ne regăsim în ea, pentru ca să nu mai pară ceva arhaic, un anacronism"[2].

Celălalt factor de inovație, influența literaturii străine, merită și el atenție. Un folclorist ca Ovid Densusianu nu putea să nege valoarea folclorului și a culturii populare și nici n-a făcut-o vreodată. Dar el este pătruns de evidența fenomenului de osmoză literară, de necesitatea acceptării influențelor fecunde. Va scrie deci, polemizînd cu tradiționaliștii de dreapta:

„Să fi rămas la literatura noastră veche, să nu fi căutat să mai învățăm și de la alții — ce departe am fi ajuns... Să fi căutat să ne inspirăm numai din popor — bogată ar mai fi fost literatura noastră de azi... De unde am fi putut lua atîtea genuri literare pe care nu le cunoșteam și care dau tocmai literaturilor moderne caracterul lor? De unde am fi putut lua literatura dramatică, cum am fi putut avea și noi o literatură de nuvele și de romane? Cum? Trebuia și ar mai trebui încă, cum ne spun mereu atîția, să ne oprim numai la doinele și baladele noastre în poezie? Și versificația noastră trebuia s-o lăsăm la formele rudimentare ale versurilor din popor?"[3]

Istoria literară confirmă și această observație:

„Prin victoria simbolismului se va înțelege încă o dată că literatura unei țări nu se poate izola de curentul de idei care însuflețește alte literaturi".

[1] Ovid Densusianu, *op. cit., Vieața nouă,* XI, 1, 1 martie 1915, p. 2—3.

[2] *Idem, Sufletul latin și literatura nouă,* București, 1922, vol. II, p. 13.

[3] *Idem, Puriștii noștri în artă, Vieața nouă,* vol. I (1905), p. 460.

Acuzat de tendinţe imitative, mecanice, existente în practica simbolismului, teoreticianul va legitima doar principiul influenţei creatoare, care nu usucă, ci numai fertilizează virtualităţile proprii:

„Să nu se spună că toată literatura noastră simbolistă e o imitaţie palidă a celei străine. Recunoaşterea aceloraşi principii care călăuzesc şi pe scriitorii din alte ţări nu înseamnă imitaţie, pentru că aceste principii sînt numai punctul de plecare ce duce spre realizarea artistică."[1]

Nu trebuie uitat nici faptul că acelaşi Ovid Densusianu a condamnat, încă din 1900, „cultul exagerat pentru tot ce vine din apus"[2]. Pasiunea criticului pentru literaturile străine n-a degenerat niciodată în exaltare.

Această apologie a inovaţiei, exprimată, precum se constată, în forme rezonabile, găseşte deplină aprobare în toate cercurile modernisto-simboliste, inclusiv la simpatizanţi universitari, precum Pompiliu Eliade[3]. În revista de tiraj *Flacăra*, C. Banu adoptă chiar stilul polemic:

„A recomanda în artă vechile făgaşe, imitarea servilă a înaintaşilor, respectarea canoanelor stabilite este o inepţie. Arta nu trăieşte decît dintr-o veşnică înnoire"[4].

A existat, fără îndoială, în simbolism şi o anume emfază a inovaţiei, proclamarea sa în stil de manifest aproape bombastic. Dacă privim însă cu atenţie, constatăm că această atitudine formează o specialitate doar la Ion Minulescu. În *Revista celorlalţi*, în 1908, poetul lansează cuvîntul de ordine: „Aprindeţi torţele!"

Dar ea este destul de slabă, căci ceea ce stăpîneşte conştiinţa poetului este de fapt impulsul afirmării

[1] M. Cruceanu, *op. cit.*, *Rampa*, I, 65, ianuarie 1912.

[2] Ovid Densusianu, *Şcoala latinistă în limba şi literatura română*, *Noua revistă română*, I, 1, 1 ianuarie 1900, p. 24.

[3] Pompiliu Eliade, *Cu privire la Maurice Maeterlinck*, Bucureşti, Flacăra, 1912, p. 14.

[4] C. Banu, *Poezia nouă*, I. *Flacăra*, V, 29, 30 aprilie 1916.

eului într-o ipostază originală, așa cum și spune în *Romanța noului venit:*

Veniți!...
Veniți să vă aprind în suflet lumina stinselor făclii
Și-n versuri fantasmagoria și vraja noilor magii.
Iar cînturile voastre —
Cînturi, cu care azi cerșiți o pîine,
Să le-ncunun cu violetul aureolelor de mîine!...

Prin antiteză și exagerare poetică, inovația profundă se preface uneori în goană după inedit și originalitate cu orice preț, în forme chiar stridente, cum și afirmă, de altfel, o declarație de principii simboliste din 1912:

„Înțelegem... să călcăm drumuri neumblate și să născocim motive noi"[1].

Așezat pe această poziție, simbolismul, ca orice curent „modernist", face eroarea de a transforma în mod automat ideea de noutate în aceea de valoare. Este o perspectivă greșită, care va sta mai tîrziu la baza teoriei lui E. Lovinescu despre „mutația valorilor estetice", îmbrățișată cu tenacitate pînă la sfîrșitul vieții și de Ion Minulescu:

„Cu cît o formulă nouă de artă produce mai multă nedumerire în momentul apariției ei, cu atît mai mult ea capătă o mai lungă viabilitate în patrimoniul artistic al trecutului"[2].

Dar „nou" și „vechi", în ele înseși, nu sînt în mod obligatoriu și în orice condiții atribute estetice. O operă „nouă" poate fi lipsită de valoare, după cum una „veche" poate fi foarte valoroasă, și trebuie arătat că au existat și unii simboliști, care, foarte lucizi, și-au dat seama tocmai de acest adevăr de bunsimț:

„Ne numim simboliști fiindcă ne trebuie etichetă. Acei ce vom avea talent vom rămîne, oricîte pietre ni se pregătesc. Ceilalți ne vom duce la porțile ui-

[1] *Insula,* I, 1, 18 martie 1912.
[2] Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi, Revista Fundațiilor,* VIII, 10, 1941, p. 73.

ţării, ca şi cei fără de talent dintre sămănătorişti şi poporanişti. Şcoala nu proteja pe nimeni şi n-are nici o forţă. Talentul e unica selecţiune."[1]

În perioada afirmării futurismului şi a altor curente de avangardă, ideea de noutate a fost, într-adevăr, absolutizată, declarată valoroasă în sine, dar tocmai în această epocă Lenin lua atitudine: „Frumosul trebuie păstrat, trebuie să fie luat ca model, trebuie să pornim de la el, chiar dacă-i vechi. De ce oare să întoarcem spatele frumosului autentic, să renunţăm la el ca la punctul de plecare pentru dezvoltarea ulterioară, numai pentru că e vechi? De ce să ne închinăm în faţa a ceea ce este nou ca în faţa unui zeu, căruia trebuie să i te supui numai pentru că «este nou»? Este un nonsens, un adevărat nonsens."[2]

Atît de înrădăcinată este ideea de „noutate" în cercurile simboliste, încît, hipertrofiată la exces, ea ţine loc şi de conţinut, şi de definiţie exactă, şi de demonstraţie estetică. Noutatea prin ea însăşi începe să fascineze. Prestigiul său literar devine incomparabil — şi numai pentru faptul că se opunea tradiţiei inovaţia era din principiu recomandabilă, valoroasă, îndreptăţită pe plan de istorie literară. Deci prin faptul că simbolismul este o „revoluţie estetică" (precum la Ovid Densusianu[3]), o violentare a tradiţiei, o „protestare împotriva lipsei de iniţiativă artistică de pe vremuri" (la N. Davidescu), el este, prin definiţie, valabil şi de preţ[4].

Excluderea precizării conţinutului acestei inovaţii lasă însă afirmaţia fără o bună justificare. Dar ea este simptomatică pentru mentalitatea teoreticienilor simbolişti, care au mai toţi tendinţa transformării ideii de noutate în fetiş literar, fără selectivitate, fără

[1] B. Fundoianu, *Făgăduinţa lui Petru, cu o lămurire despre simbolism,* Iaşi, 1918, p. 5.

[2] Lenin, *Despre literatură,* Bucureşti, Ed. P.M.R., 1948, p. 248.

[3] Ovid Densusianu, *Sufletul latin şi literatura nouă,* Bucureşti, 1922, vol. I, p. VII.

[4] N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare,* Bucureşti, *Viaţa românească,* 1921, vol. I, p. 14, 16.

spirit critic. Este evident că o astfel de poziţie extremă, legitimă în punctul său de plecare istoric, reprezintă o atitudine greşită, azi chiar condamnabilă, întrucît înlesneşte infiltrarea oricăror influenţe literare formaliste.

Acestea fiind premisele, vom înţelege mai bine poziţia simboliştilor faţă de ideea de tradiţie estetică şi, prin extensiune, faţă de orice fel de tradiţie. Istoria disputei între tradiţie şi inovaţie în cultura română nu s-a scris încă. Cînd ea va fi dusă la bun sfîrşit, se va vedea însă că ceea ce simboliştii au combătut în tradiţie a fost numai o anumită accepţie conservatoare, anchilozată, reacţionară, a ei. În această perspectivă, simbolismul se situează, incontestabil, pe linia marii tradiţii a inovaţiei constructive, care de la iluminism înainte formează una din liniile de direcţie ale istoriei culturii române. Dar el a respins numai extremismul tradiţionalist, fixitatea intolerantă, conservatorismul reacţionar. Nu încape îndoială că acesta era gîndul promotorilor simbolismului, şi nu altul.

Să cităm nu mai departe pe Ovid Densusianu, aflat în plină luptă cu sămănătorismul, apoi cu foile naţionaliste. Preocuparea sa constantă nu este refuzul tradiţiei ca atare, ci doar respingerea fixităţii, oprirea evoluţiei literare, stagnarea poeziei la un moment depăşit al vieţii noastre istorice. Deci nu orice fel de tradiţie era criticată, ci numai tradiţia pur negativă, adversară din principiu a complexităţii, subtilizării şi îmbogăţirii literaturii, cu noi conţinuturi, teme şi forme de expresie:

„Pînă acum am ţinut mai mult la un românism simplu, naiv, original, poate, într-un fel, dar de o originalitate primitivă, de vorbe şi gînduri care nu spun nimic extraordinar. Idealul nostru nu trebuie oprit aici — ar fi să ne mărginim la un rol prea şters... Nu văd, ca mulţi, idealul vieţii noastre aici, în prelungirea unui chip din alte vremuri de a înţelege lucrurile — e ideal de bătrîni sau de suflete îmbătrînite, care se întorc mereu spre trecut, trăiesc

din umbra zilelor apuse, în neputința lor de a întrezări zări mai frumoase."[1]

Nici vorbă deci de furie iconoclastă, de negare radicală și globală a tradiției, ci exclusiv de combaterea tendinței de a transforma ideea de tradiție în cenzură intolerantă a oricărui gen de inovație. Dacă spiritul critic la acest teoretician simbolist este viu, el este îndreptat exclusiv în această direcție:

„Nu ne-am închinat superstițiilor, nu am bolborosit pe catechisme învechite, nu am rămas robi ai prejudecăților"[2].

Se constată, este adevărat, și un antitradiționalism sistematic. El se întîlnește totuși numai la unii poeți și publiciști simboliști tineri, în anii premergători primului război mondial, cînd ideea de „revoluție", înțeleasă în diferite feluri, începea să-și facă loc în conștiințe. De abia acum „tendința de vagă nemulțumire față de aceea ce a oferit trecutul"[3] începe să ia forme total negative, chiar nihiliste. Ca exponent al acestei direcții poate fi citat același Ion Minulescu, ale cărui convingeri literare sînt uneori pline de erori ca acestea:

„Tradiția n-a creat decît copiști, papagali, savanți și caligrafi"[4].

O astfel de poziție extremă, care frizează paradoxul, reprezintă, de fapt, în simbolismul românesc o atitudine destul de singulară. Ceea ce se constată, ca linie dominantă, este numai tendința de îmbogățire și de amplificare a tradiției, și nu de negare categorică. Își face deci loc și în simbolism ideea că adevărata înțelepciune estetică trece printr-o cale de mijloc, aproximativ la jumătatea drumului între sclerozare și disoluție inovatoare, și sînt indicii că găsi-

[1] Ovid Densusianu, *Românismul nostru, Vieața nouă,* I (1905), p. 219.

[2] *Idem, Drumul pe care l-am străbătut, Vieața nouă,* XI, 1, 1 martie 1915, p. 2.

[3] A[lfred] H[efter], *op. cit., Vieața nouă,* III, 7, 1 aprilie 1914, p. 200.

[4] Ion Minulescu, *op. cit., Revista Fundațiilor,* VIII, nr. 10, 1941, p. 73.

rea unei soluţii intermediare a preocupat chiar prima generaţie simbolistă, în special pe Ştefan Petică:

„Poezia nu are altă cale de ales, în înalta sa menire, decît sau să se închidă într-un patriotism peste măsură de tendenţios, sau să caute străinătatea şi minunatele sale podoabe. Cu alte cuvinte, poezia nu poate fi decît baladă patriotică sau odă de ocazie. Tristă soartă!“[1]

Dacă se examinează cu băgare de seamă textele cu caracter programatic ale lui Ovid Densusianu, se observă cu uşurinţă că, în concepţia sa, tradiţia nu reprezintă decît o bază de plecare, un punct ferm de sprijin pentru noile construcţii. Credem că nu greşim dacă definim preocuparea de bază a lui Ovid Densusianu şi a simboliştilor de lîngă el drept o încercare de conversiune artistică, la nivelul sensibilităţii moderne, a sevei tradiţionale, populare. Arta „nouă“ nu rupe cu trecutul, ci numai îl reinterpretează, readoptîndu-l pe măsura gustului estetic şi emotivităţii actuale. În această accepţie — moderată — ideea de inovaţie „îmblînzită“ nu numai că nu are nimic „avangardist“ în ea, dar reprezintă, dimpotrivă, revendicarea unui proces firesc, curent şi inevitabil în toate literaturile:

„E bine, fără îndoială, ca scriitorul să se îndrepte spre popor, să cunoască şi mai ales să simtă ceea ce a izvorît din sufletul lui, ce ne spune o doină, un basm, o legendă. Dar aceasta numai ca un mijloc de îmbogăţire a motivelor artistice, de variare a expresiilor, de nuanţare mai potrivită, mai energică uneori a ideilor, simţirilor. Un suflet de artist preface, dă o formă nouă, un înţeles mai adînc lucrurilor luate din popor. Deasupra fondului împrumutat, mai naiv, mai simplu, trebuie să se înalţe personalitatea de o alcătuire mai bogată, mai fină, mai complicată a artistului. Aşa au înţeles artiştii mari inspirarea din popor.“[2]

[1] Ştefan Petică, *Opere*, Ed. N. Davidescu, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1938, p. 408.

[2] Ovid Densusianu, *Rătăciri literare*, *Vieaţa nouă*, I, 1, 1 februarie, 1905, p. 6.

Astfel elaborate, noile creații se tezaurizează. Ele se transmit noilor generații, care-și pot lua zborul artistic sorbind efluviile întregului depozit de sedimentări anterioare:

„Tradiție literară înseamnă, prin urmare, transmiterea producțiunilor de valoare netăgăduită; ea este aceea care continuă un ideal literar superior, este, cu alte cuvinte, îndrumarea mai departe, sfătuitoarea care ne deschide drumuri noi"[1].

Totdeauna Ovid Densusianu a arătat că noile achiziții ale simbolismului nu sînt posibile decît prin asimilare creatoare, apoi integrată vieții prezente, a tradiției:

„Numai o cultură intensă și întemeiată pe o lungă tradiție îți dă putere să te ridici în sferele abstracțiunii, să fii un erou al idealismului"[2].

Există, prin urmare, o continuitate între generații, așa cum și Ion Minulescu declară în *Romanța noastră:*

Pe-același drum,
Mînați de-același îndemn nefast al năzuinții —
De-aceleași neînțelese avînturi spre tot mai sus,
Pe același drum,
Pe unde ieri, trecură poate
Străbunii noștri
Și părinții,
Pe unde, unii după alții, drumeții trec de mii de ani,
Noi —
Cărora ni-i dat să ducem enigma vieții mai departe
Și doliul vremilor apuse
Și-al idealurilor scrum,
Pe același drum,
Vom trece mîine cerșind din țiterile sparte,
La umbra zidurilor mute
Și-a secularilor castani!

[1] Ovid Densusianu, *Ideal și îndemnuri, Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, p. 236—237.

[2] *Idem, Spre literatura pe care trebuie s-o avem, Vieața nouă*, X, 3, 1 mai 1914, p. 71.

Dar raporturile sînt inversate. Simboliștii nu mai au idealul neoclasic al lui André Chénier, care cerea să se scrie: „versuri antice" cu „idei noi". Dimpotrivă, „ei nu caută decît forme noi pentru lucruri vechi"[1], noțiunile acestea fiind, de fapt, într-o înlănțuire dialectică. Ce este azi „nou", mîine va fi „vechi". Cît privește tradiția, ea va include prin asimilare toate contribuțiile viabile. O „inovație", o „violentare" azi revoluționară a tradiției, mîine poate să pară inofensivă. Această negație va fi apoi negată la rîndul său, în serie infinită:

„Intensitatea acestei violentări, adică unghiul de deviație de la o normă viabilă, pentru un moment, nu numai că nu strică nimic, dar poate chiar că a fost o adîncă necesitate; ajunsă la maximul ei de intensitate, se va nega singură cu de la sine propulsiune și va stabili o nouă stare de echilibru inițial, pe care l-a stricat o clipă, pentru a-l reface pe noi baze, imediat. Rezultatul acestui lucru însă va rămîne și va fi viabil. Ceea ce ne interesează e acest, în tendințele lui, nobil început."[2]

N-ai bănui că Ion Minulescu profesează, de fapt, aceeași dialectică a tradiției și inovației, și totuși ideea sa este clară:

„Artă tradițională nu există. Există numai posibilități personale de creații artistice variate, care, cu timpul, pot deveni tradiționale, dar numai sub forma unor opere definitiv realizate și intrate în patrimoniul artistic al unui popor."[3]

Reprezentînd în ideologie tendințe istoricește bine marcate, simbolismul va profesa nu numai acest tip de dialectică, dar și pe aceea a saltului.

Inovația este, de fapt, o mutație, un moment estetic inedit, revoluționar față de trecut, în măsura în care-l neagă. Se admite deci uneori și arderea

[1] Ion Minulescu, *Aprindeți torțele, Revista celorlalți,* I, 1, 20 martie 1908.

[2] N. Davidescu, *op. cit.*, I, p. 16.

[3] Ion Minulescu, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor,* VIII, 10, 1941, p. 73.

etapelor, intrarea pe cale revoluţionară în circuitul contemporan al literaturii, chiar dacă situaţia dintr-o literatură n-ar presupune numaidecît simbolismul ca etapă necesară, inevitabilă, consecventă:

,,S-a zis că simbolismul, chiar dacă ar fi să-l admitem la noi, trebuie să vie după un romantism, un clasicism român. Atunci, poeţii noştri romantici de ce nu au aşteptat mai întîi constituirea unei literaturi care să echivaleze cu clasicismul francez?"[1] Însă, din tot ce precede, se vede limpede că simbolismul nu s-a considerat niciodată un fenomen întîmplător, de generaţie spontanee. El are (şi-şi recunoaşte) origini sociale, psihologice, estetice precise. Este deci pregătit de o tradiţie. Apariţia sa nu se produce în vid. Tendinţele sale novatoare, cum s-a mai arătat, se fac fără negarea sistematică a poeziei precedente[2]. Inovaţia prin imitaţie mecanică, neselectivă, nu se constată în permanenţă şi, în orice caz, nu este recomandată:

„Am ajuns la perioada de maturitate în care ştim să împrumutăm de la străini numai ce poate mări bogăţia noastră sufletească, ce poate trezi forţele noastre de creaţiune intelectuală"[3].

O revistă primitoare de simbolism, în 1908, ca *Pagini literare*, se declară — fără nici un fel de prejudecăţi — inovatoare şi, bineînţeles, nu tradiţionalistă. Faţă de trecut şi prezent „putem avea aceeaşi dragoste şi acelaşi dispreţ"[4].

Mai mult, ceea ce se constată este o ambiţie net exprimată, de integrare în tradiţia literară românească, evidentă nu numai la Ovid Densusianu, dar şi la simboliştii de ultimă serie şi, implicit, de avangardă. B. Fundoianu greşea profund cînd scria că sîntem „lipsiţi de trecut, deci şi tradiţie". Dar tot el recunoaşte că ,,termenul de simbolism, înfiat apriori", este totuşi „acomodabil cu tradiţia..." Se admite, de

[1] P. Păltănea, *Adevăr şi legendă, Vieaţa nouă*, XII, 1, 1 martie 1916, p. 8.

[2] Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 179, 200, 260, 306—307.

[3] M. Cruceanu, *op. cit.*, *Rampa*, I, 65, ianuarie 1912.

[4] [Barbu Nemţeanu], *Pagini literare*, I, 1, 1 iulie 1908.

asemenea, necesitatea istorică a apariţiei simbolismului românesc, integrabil tradiţiei, prin însăşi originile sale morale:

„N-ar trebui să se creadă însă că românii devin simbolişti ori romantici fiindcă aşa se scrie în străinătate. Pentru cel văzător, sînt pricini mai profunde. Romantismul pentru clasicism şi simbolismul pentru romantism sînt adevărate revoluţii sufleteşti şi intelectuale cu perspective şi căi."[1]

De loc ostili — între aceste limite — ideii de tradiţie, simboliştii vor recunoaşte, nu prea des şi totuşi deschis, că există chiar şi un „specific naţional", la care ei simt că participă. La început, Ştefan Petică punea problema în termeni generali, înaintea lui G. Ibrăileanu:

„Pentru ca arta să-şi îndeplinească menirea sa, fără a lovi în predispoziţiunile intelectuale şi sentimentale moştenite, ea trebuie să fie însăşi chintesenţa realizată printr-o sinteză superioară a acestor predispoziţiuni. Ea trebuie să cuprindă ceea ce constituie esenţa unei naţiuni."[2]

Apoi apare ideea că acest „specific" (dat inevitabil) este infuz în orice creaţie poetică, inclusiv simbolistă:

„Astfel, în chip fatal, purtăm cu noi pretutindeni, în orice moment, fără să avem uneori conştiinţă, imaginea patriei: o avem în ochi, în urechi, în toate simţurile, în noi înşine".

Şi mai caracteristică este convingerea că simbolismul nu se opune din principiu acestui „specific naţional". El nu-l neagă, ci numai îl îmbogăţeşte, aşa cum afirmase întotdeauna şi Ovid Densusianu:

„Simbolismul a venit deci să deştepte, să formeze, să ajute libera înflorire a geniului nostru naţional. Dar, tot cu privire la rasă: e curios cum naţionaliştii noştri, care sufăr de mania persecuţiei sufletului latin, uită că simboliştii nu scriu în... esperanto."

[1] B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 5—6.
[2] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 421.

Dar, se înțelege, simboliștii vor respinge întotdeauna înțelegerea acestui „specific" în sens etnic, rasist, în care direcție se lansează adevărate pamflete:

„Rasa în sus, rasa pe dincolo, rasa e pentru «naționalistul» român pretextul de a nu se spăla, de a nu munci, de a nu citi, de a nu gîndi, de a nu îngădui nici o năzuință spre progres. Rasa! S-a agitat destul acest spectru. Rasa, rasa, rasa... În definitiv, cine o cunoaște, cine știe precis ce-i place și ce ba?"

Dacă există, rasa este în orice caz un proces evolutiv, deschis și alogenilor, așa cum literatura franceză a dat strălucite exemple, chiar în cazul simboliștilor, cooptînd greci, irlandezi, americani, flamanzi, evrei etc. Aceste teze se dezvoltau la *Vieața nouă* și aiurea, spre marea iritare a „prejudecăților naționaliștilor de la noi"[1].

Așadar, față de îngustimile ideologiei șovine, reacționare, poziția simbolismului, în controversa tradiție-inovație, este întru totul moderată, pozitivă și, cu observațiile amintite, chiar întemeiată. Ea așază estetica simbolistă pe o bună linie de plecare. Dacă va cunoaște pe parcurs și abateri, ea se va reapropia totuși cu regularitate de adevăr, printr-un joc de oscilații specific întregului curent.

3. ELIBERARE ȘI INTEGRARE

Preluarea într-un mod specific a tradiției și în tot cazul tendința de emancipare de sub tutela sa riguroasă, dogmatică, face ca simbolismul să se considere, încă de la apariție, drept o mișcare de eliberare poetică. În condițiile istorice date, simbolismul nu

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 11, 1 ianuarie 1916, p. 343—344, 345, 347.

putea să apară și nici să se apere fără legitimarea acestui gest de eliberare. Iar eliberare fără invocarea dreptului la libertate nu este cu putință. De aceea, nu poate surprinde faptul că estetica simbolistă face mare caz de ideea de libertate în artă. Simboliștii voiau să fie „liberi“ față de eminescianism, sămănătorism, naționalism, și din acest punct de vedere pornirea lor era îndreptățită.

Lucrurile se complică prin aceea că ideea de libertate în artă, sub impulsul influențelor străine și mai ales al teoriilor lui Remy de Gourmont, tinde să se transforme în principiu absolut, conform silogismului: arta este liberă, simbolismul este artă, deci simbolismul este liber. Liber de orice constrîngere, disciplină, condiționare, responsabilitate, printr-o libertate nu numai de fapt, dar și de drept, pe care simbolismul începe s-o revendice cu mult zgomot, dar fără o analiză serioasă a noțiunilor.

Cu toate că ideea de „libertate“ în simbolism nu cunoaște nici un fel de dezvoltare, reducîndu-se la o simplă revendicare abstractă, înțelesul său este limpede. Despre libertate simboliștii aveau o noțiune pur subiectivă, străină de orice înțelegere filozofică sau științifică a problemei. Cu noțiunile complicate de „necesitate“, „cauzalitate“, „obiectivitate“ ei nu-și pierdeau timpul. Sufocați de o anume apăsare, ei simțeau nevoia subiectivă a eliberării și transformau această reacțiune psihologică într-un principiu general artistic. Sub acest aspect, simbolismul nu prezintă nici o originalitate. El repetă, de fapt, poziția romantismului față de clasicism, și este de notat că teoreticienii curentului fac analogii tocmai cu mișcarea *Sturm-und-Drang*[1]. Cît privește pe Ovid Densusianu, el se exprimă la fel:

„Ca și romanticii, simboliștii au plecat de la principiul libertății în artă, principiu care a dus, de o parte, la lărgirea domeniului de inspirație, iar de alta, la reforma tehnicei poetice“[2].

[1] D. Caracostea, *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 166.
[2] Ovid Densusianu, *Sufletul latin și poezia nouă*, I, p. 62.

În esență, simboliștii vor cere „libertatea conștiinței artistice"[1], pe care o înțeleg în accepție mic-burgheză, individualistă, chiar anarhică, prin trimitere la definiția, mereu repetată, a lui Remy de Gourmont[2].

Este un punct destul de vulnerabil prin faptul că nu libertatea, indiferent de înțelegerea ei, formează una din notele definitorii ale simbolismului. De la Renaștere încoace, numeroase personalități și programe poetice au invocat „libertatea în artă", fugind de constrîngere morală, religioasă, dogmatică, de reguli estetice fixe etc. În prefața la *Les Orientales*, V. Hugo spunea: „Poetul este liber". În prefața la *Le livre des masques*, Remy de Gourmont cerea la fel: „Libertatea artei", și cît de puțin specific „simbolist" este un astfel de principiu vede oricine.

Dar, chiar dacă ar fi de cea mai pură esență simbolistă, ideea libertății în artă nu poate fi îmbrățișată pentru motivul că, așa cum uneori se și recunoaște, ea este iluzorie[3]. O poezie liberă de coordonatele timpului său, de ideologia și valorile epocii în care este scrisă, reprezintă un fenomen paradoxal, utopic, practic imposibil, și simboliștii s-au lăsat furați de această himeră. Și apoi, una este a preconiza „sinceritatea" inspirației și a cita pe Verlaine, cu al său principiu: „L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même"[4], și pe André Beaunier („Trebuie mai întîi ca poetul să aibă sinceritatea senzațiilor sale", *La poésie nouvelle*, Paris, 1902), și alta să traduci această recomandare prin „individualism"[5]. Adică să confunzi planurile și să devii apologetul individualismului absolut în artă. Pe această cale ajungi

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 305.
[2] N. Davidescu, *Începuturile poeziei noi în Franța. Izvoarele simbolismului românesc*, *Universul literar*, 18 iunie 1938.
[3] *Idem*, *Adnotații în marginea simbolismului*, *Flacăra*, VII, 31, 4 august 1922, p. 495.
[4] „Arta, copiii mei, înseamnă a fi absolut tu însuți".
[5] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, X, 10, 1 decembrie 1914, p. 309; *Dante și simbolismul francez*, *op. cit.*, 809, octombrie-noiembrie, 1921, p. 189.

inevitabil la concepţia unei literaturi aulice, scrisă exclusiv pentru „elite", apoi la dispreţul masei, la estetism şi gratuitate. Într-o zonă a sa restrînsă, estetica simbolistă a răspîndit la noi şi astfel de idei, provenite în parte şi din unele atitudini ale lui Macedonski, care cerea „închiderea templului pentru profani"[1].

Deşi nu prea insistentă, teoria artei pentru „elite" apare în gîndirea lui Ovid Densusianu, fiind de altfel conformă cu spiritul întreg al doctrinei[2]. Cu unele nuanţe însă. Deşi constată un conflict între „artist" şi „mulţime", Ovid Densusianu caută, totuşi, să micşoreze distanţa între aceşti doi factori şi nu s-o mărească, aşa cum ar face-o un alt estet ireductibil. Idealul său este continua ridicare a masei la nivelul „elitelor"[3]. Altfel spus, el cere intensificarea operei de educaţie estetică populară, ceea ce este foarte lăudabil. El militează pentru frumosul cotidian, pentru răspîndirea educaţiei estetice în sfere largi, inclusiv şcolare[4]. Este o iniţiativă remarcabilă pentru anul 1910. Propaganda simbolistă bate chiar monedă pe această temă.

O observaţie identică şi pentru apologia „artei pentru artă", pe care Ovid Densusianu, cam dezabuzat de perpetuarea acestei formule lipsite de sens, totuşi o face. În accepţia sa, noţiunea de „artă pentru artă" este sinonimă cu arta „înaltă", obsesia sa estetică:

„Şi această artă înaltă e «arta pentru artă», degajată de orice căutare cu insistenţă a unui efect anumit, de orice încătuşare a ei în lanţurile intime de tirani ai gîndirii sau simţirii. E arta în care conştiinţa artistică e desăvîrşită, în care se întîlnesc cultul formei impecabile cu nobleţa, seninătatea şi puterea de inspiraţiune. E arta adevărată."[5]

[1] Al. Macedonski, *Symbolismul*, *Ţara*, II, 62, 2 iulie 1895,
[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 378.
[3] Ovid Densusianu, *Conferenţele «Vieţii nouă»*, *Artistul şi mulţimea*, *Vieaţa nouă*, VI, 6, 1 mai 1910, p. 111—113.
[4] *Idem*, *La întemeierea Societăţii pentru cultură artistică în şcoală*, *Vieaţa nouă*, VI, 2, 1 martie 1910.
[5] *Idem*, *Artă pentru artă*, *Vieaţa nouă*, II (1906), p. 73.

Firește, printre simboliști nu acesta era înțelesul obișnuit al formulei, ci acela estetizant și „autonomist", așa cum decreta Ion Minulescu:

„Arta este strict individuală, autonomă, absurdă și, dacă vreți, chiar inutilă. Ea nu există decît în exemplare unice, ca și nedumerirea lui Hamlet, în mijlocul familiei și a demnitarilor de la curte — oameni normali și foarte cumsecade."[1]

Trebuie totuși reținute aceste fluctuații ideologice, foarte concludente pentru orientările esteticii simboliste, lipsite de unitate și de direcție unică. Poetica simbolistă este atît de preocupată de justificarea „eliberării", încît în această tendință se confundă și lucruri bune și rele, atitudini legitime și reprobabile, într-un amestec adesea inextricabil. Eliberarea față de tradiții anchilozate, reguli, de o parte, dar și față de epocă și actualitate; eliberare față de artificialități, maniere, și deci autenticitate, dar și față de disciplina creației. Străbatem o zonă prin definiție contradictorie, tipică psihologiei simbolismului, și încă n-am enumerat toate aspectele și erorile „eliberării".

Ecou, în parte, al teoriilor puriste ale simbolismului francez[2], și în simbolismul românesc se observă, uneori, tendința de „purificare" a poeziei, prin izolare și eliberare de tot ce nu este specific esenței sale.

Vom citi atunci și la noi definiții ca acestea:

„Simbolismul înseamnă ridicarea frumosului în forme de sine stătătoare, valorificarea artei prin elementele ei specifice"[3],

sau:

„Ideea de libertate, de data asta înțeleasă ca o orientare a lirismului spre un lirism pur, liber de orice ingrediente străine, inutile, dacă nu vătămătoare esenței lui proprii. Pînă acum cîțiva ani, poezia... n-a fost ea însăși, pe deplin, nu se despărțea

[1] Ion Minulescu, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor*, VIII, 10, 1941, p. 73.

[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 178, 713—714.

[3] A[fred] H[efter], *op. cit.*, *Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 203.

de loc de elocvență, de filozofie, ori de istoria anecdotică, observă cu dreptate Robert de Souza. Apariția simboliștilor a dezrobit astfel poezia, constituind-o ca o artă particulară, independentă de orice altă formă de expresiune."[1]

Teoria va fi făcută, ulterior, sub influența abatelui Brémond, și de Ion Pillat[2], numai că și de data aceasta se trece dincolo de adevăr, în cealaltă extremă. Ambiția de a elimina din poezie proza, declamația, oratoria, tezismul conceptualist, este legitimă. Poezia reprezintă un mod specific de reflectare a realității obiective și subiective. „Ideile" sînt traduse în poezie în mod concret-senzorial, prin imagini. Și în Apus, și în poezia noastră, simbolismul a adus o contribuție la sensibilizarea poeziei, la dezabstractizarea sa, la părăsirea reflexivității uscate, stil Vlahuță, P. Cerna. Dar a crede că poezia poate fi sterilizată de orice valori eterogene, că epicul trebuie izgonit în mod absolut, că epoca nu se reflectă de loc în conștiința poetului, unde nu trebuie să străbată nici un fel de atitudini sociale, etice, contemporane, reprezintă o mare eroare. Ea este însă tipică „autonomiștilor" de totdeauna și de pretutindeni, și nu numai simboliștilor.

Voind să se elibereze de discursivitate, de proză, de tezism, simbolismul tinde să împingă uneori poezia și în astfel de zone sterile, printr-o anume „purificare" iluzorie. Din fericire însă, această direcție n-a luat niciodată la noi dimensiunile experienței lui Mallarmé, ratate în esență.

Simbolul poetului care moare în propria sa puritate de gheață (*Le cygne*) nu-și are nici un corespondent românesc. Și nici nu putea să aibă într-o poezie unde bunul-simț și vitalitatea sînt predominante. Dar dacă este așa, atunci ideea izolării de viață nu poate fi decît părăsită, și ea este, în formulări ca acestea, efectiv părăsită:

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 8, 1 octombrie 1915, p. 237—238.

[2] Ion Pillat, *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*, *Revista Fundațiilor*, IX, 7, 1 iulie 1942, p. 164, 181.

„Artistul nu poate desigur să rămîie străin de ce se petrece în jurul lui, dar în sufletul lui impresiile se resfrîng altfel decît la omul de acţiune, la propovăduitorul, apostolul unei idei; ele iau o formă proprie, desfăcută de tot ce aminteşte *momentul*, partea trecătoare a lor“[1].

Aşadar reapare în simbolism, sau cel puţin în interpretarea pe care Ovid Densusianu o dădea acestei noţiuni, vechea teorie a „sincerităţii“, a trăirii vieţii, şi o astfel de concepţie despre artă nu este izolată. Ce se poate înţelege prin formula „artă integrală... culmea spre care năzuieşte simbolismul“[2], decît însăşi expresia totală, integrală a vieţii? În „manifestul“ lui Stuart Merrill, tradus de Ion Pillat în 1916, ideea de viaţă transfigurată artistic formează un adevărat articol de *Credo:*

„Cred că Frumuseţea e o condiţiune de viaţă desăvîrşită, tot ca şi Virtutea şi Adevărul. Poetul va reaminti oamenilor ideea veşnică a Frumuseţii ascunsă sub formele trecătoare ale Vieţii nedesăvîrşite. Printre toate formele pe care i le întinde viaţa, el nu va alege pentru a-şi simboliza ideea Frumuseţii decît pe acelea care corespund acestei idei. Din formele Vieţii nedesăvîrşite va zămisli din nou viaţa desăvîrşită.“[3]

Că filozofia elanului vital a lui Bergson constituie un izvor esenţial al simbolismului european, faptul este unanim recunoscut de critică. Interesant este că simboliştii români reţin şi aspectele estetice ale noii concepţii, despre care apar chiar articole[4]. În formulări, definiţiile nu sînt rele, şi ele stau din nou mărturie de tendinţa „vitalizării“ esteticii simboliste, prezentată ca expresie a dinamismului:

„Idealul de artă inflexibilă, fixă, statică din trecut este în chip logic înlocuit cu un altul de mişcare, de

[1] Ovid Densusianu, *op. cit., Vieaţa nouă*, II (1906), p. 75.

[2] P. Păltănea, *op. cit., Vieaţa nouă*, X, 10, 1 decembrie 1914, p. 307.

[3] Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

[4] *H. Bergson şi arta, Fronda*, I, 1, aprilie 1912, p. 7—9.

acţiune, de dinamism; el concordă — încă o dată — cu concepţia contemporană despre viaţă şi suflet; el apare în însuşi felul de inspiraţie al poetului de azi, în procedeul sugestiv — de redare a inspiraţiei, în materialul oarecum de exteriorizare a ei: versul liber şi vorbirea evocatoare. Cunoaşteţi *L'homme qui marche* al lui Rodin: el e tipic pentru generaţia noastră, el simbolizează arta contemporană, care se orientează din ce în ce mai mult spre acţiune, spre viaţa înţeleasă ca mişcare, ca bucurie activă prin toate mijloacele: senzaţionale, intelectuale, afective şi voliţionale le înlesnesc exaltarea eului."[1]

Natura participă la acelaşi ritm de viaţă, şi comentatorii subliniază şi prezenţa acestei teme în simbolism, ca fragment al „vieţii integrale."[2]

Acelaşi argument este valabil, în esenţă, şi pentru Ştefan Petică. A rupe arta de viaţă reprezintă pentru el un adevărat nonsens:

„Lumea se răsfrînge măreţ în artă şi arta împodobeşte splendid viaţa; cum în viaţă arta e punctul cel mai culminant, arta singură îmi dă înţelesul vieţii. Este deci o legătură intimă între artă şi viaţă."[3]

Cunoaşterea vieţii sociale va fi atunci suprema necesitate a marelui creator:

„Această cunoaştere a poporului e marea şi greaua condiţiune care se cere tuturor artiştilor mari. Ea e punctul de unde trebuie să plece orice artist adevărat, dacă ţinteşte la altceva mai trainic decît succesul de librărie şi de ziare, ieftin cîştigat, ieftin pierdut."[4]

Înaintea lui Ovid Densusianu (şi mai subtil decît el), Ştefan Petică ştie să observe şi să pună în lumină fenomenul de colectare al experienţelor de viaţă, disociate, într-un fascicol unic, formulînd în

[1] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieaţa nouă*, X, 10, 1 decembrie 1914, p. 311—312.

[2] N. Davidescu, *Poezia d-lui Ion Minulescu*, *Flacăra*, VII, 40, 6 octombrie 1922.

[3] I. Dongorosi, *Foi veştede*, *Freamătul*, II, 1—3, ianuarie-martie, 1912, p. 66.

[4] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 435.

felul său dialectica general-particular în emoția estetică:

„Și de ce ne vom ridica mai sus, de ce vom vedea partea socială a frumosului crescînd. Solidaritatea și simpatia deosebitelor părți din eul individual constituie primul grad al emoției estetice; solidaritatea socială și simpatia universală apare ca principiul emoțiunii estetice celei mai complexe și mai înalte."[1]

Nu ne-am risca să susținem extrema accesibilitate a totalității poeziei lui D. Anghel. Este însă sigur că ideea artei aulice, distante, el n-o avea:

„Poezia noastră sentimentală e savantă și nu se adresează decît inițiaților în literatură"[2].

Nici Bacovia nu are un astfel de ideal estetic. Poetul este chiar foarte precis în concepțiile sale, care merg către o „artă a vremii", de largă circulație și transfuzie în mase:

„Poezia nouă, în aceste împrejurări de schimbări sociale, nu mai poate fi lăsată numai la discuțiunile de cafenea de prin orașe; menirea ei este de a fi cunoscută cît mai mult, de toate clasele sociale de cititori, de unde apoi ar putea evolua spre acel viitor promis, pe care îl așteptăm...

Ar fi regretabil ca acest flux de frumos, de care abundă literatura noastră acum, să nu fie răspîndit, transfuzat acolo unde se cere, zăbovind în trecut, cu același fel de educație populară, fără a se adăuga partea nobilă din frumosul creațiunilor noi.

În felul acesta, operele poeților actuali și-ar regăsi adevăratul ecou, de artă a vremii.

Și fiindcă vorbim de educarea maselor populare, credem că ele au ajuns la maturitatea înțelegerii a oricărui fel de artă, fie ea cît de subtilă..."[3]

Teoria simbolistă propriu-zisă afirmase la timpul său, încă din 1909, toate aceste idei. În *Ideal și în-*

[1] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 358.
[2] D. Anghel, *Opere complete, Proză,* București, Cartea românească, 1924, p. 189.
[3] G. Bacovia, *Opere,* București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 240—241.

demnuri, Ovid Densusianu ceruse cea mai deplină integrare, osmoză și sincronizare istorico-socială:

„Astăzi poeții trebuie să ia și ei parte la frămîntările sufletești ale timpului, trebuie să lase porțile gîndului deschise la toate ideile ce stăpînesc lumea“[1].

4. TEORIA SIMBOLULUI

Mulți au confundat în trecut „simbolismul“, curent literar complex, cu „simbolul“, dar azi istoria literară poate reacționa cu deplin succes împotriva acestei viziuni simpliste, vulgarizatoare, împotriva căreia protestase și E. Lovinescu[2]. Simbolismul nu este sinonim cu frecvența mai mare sau mică a simbolurilor în poezie; estetica sa nu se rezumă nici pe departe la o teorie a simbolului. În simbolismul românesc s-a discutat, într-adevăr, despre definiția și funcția simbolului. A existat și tendința identificării mecanice a celor două noțiuni, efect în genere al înrîuririi manifestelor literare franceze. Însă cine mai poate accepta definiția simbolismului așa cum era formulată ea înainte de 1900? Confuzia „simbolism“ = „simbol“ este una din cele mai grave care circulă în jurul acestui curent, și trebuie arătat că vinovați, în bună parte, sînt chiar simboliștii, destul de diletanți în materie de formulări teoretice.

Să observăm, mai întîi, vagul, imprecizia și echivocul supărător al definițiilor de bază, cauză pentru care simbolismul a fost atît de parțial și de inexact înțeles încă de la apariție. Dacă cităm pe Macedonski, primul care riscă, în 1892, o definiție, simbolismul

[1] *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, p. 247.

[2] E. Lovinescu, *Critice*, IX, București, Ancora, 1924, p. 47, 175.

este: „Numele modului de a exprima prin *imagini*, spre a da naștere cu ajutorul lor i d e i i“[1].

A „sugera idei“, cum scrie Macedonski, este o expresie foarte elastică, de natură a corespunde atît artei simbolice, de tip tradițional, alegoriei, cît și simbolului în sens modern, specific „simbolist“. Definiția se repetă aidoma în 1895[2]. În 1903, el vorbește, cu referință la pictură, de „simboluri ale ideii, alfabetul cu ajutorul căruia lucrurile neînsuflețite prind grai“[3].

Mai puțin persistența noțiunii de „idee“, echivocă, formularea arată un început de orientare exactă, dar Moréas și Ghil (de unde probabil se inspiră Macedonski) nu dădeau altă definiție simbolismului[4]. Se-nțelege atunci că nici precizările ulterioare nu vor mai fi limpezi.

În *Conferențele «Vieții nouă»*, alt teoretician simbolist este și mai nebulos. Simbolismul ar fi „năzuit de a întrona definitiv ideea, în sensul larg al cuvîntului“[5].

A o „întrona“ unde? În artă? Simbolul este un procedeu literar care se folosește încă din antichitate, inclusiv în poezia română contemporană exterioară simbolismului (P. Cerna, D. Nanu etc.). În conștiințe, prin artă? La fel. Termenul acesta de „idee“, extrem de imprecis, care poate fi înțeles în sens de concept, judecată, principiu metafizic, alegorie, simbol, idee poetică etc., inspiră toate interpretările posibile și este de natură să provoace nenumărate confuzii.

Dacă rămînem la accepția cea mai curentă, aceea a lui Remy de Gourmont, adevăratul critic al simbolismului, pentru care „ideea“ este sinonimă cu

[1] Al. A. Macedonski, *Opere*, ed. Tudor Vianu, București, Editura Fundațiilor, 1946, IV, p. 100.
[2] *Idem, Simbolismul, Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.
[3] *Idem, Cercul artistic, Observatorul*, II, 304, 30 noiembrie 1903.
[4] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 330, 340, 728.
[5] *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, vol. 1, p. 178.

„gîndirea" („*la pensée*")[1], produsul literar al „ideii" ar fi atunci alegoria, nu simbolul. Simbolismul s-ar transforma într-o artă alegorică, dar eroarea ar fi flagrantă, cum s-a și arătat chiar de către unii simboliști[2].

Într-adevăr, dacă vorbim de exprimarea „ideilor" prin imagini, noțiunea exactă este, de fapt, aceea de alegorie, nu de simbol. Imaginea unei femei legată la ochi este alegoria ideii de dreptate oarbă, imparțială; aceea a Infantei în rochie de gală, care se plimbă tristă în Escurial, este simbolul sufletului izolat și melancolic. Nici o putință de confuzie nu poate exista în ce privește conținutul și, mai ales, asupra modului de elaborare a acestor două tipuri de imagini poetice.

În alegorie, ceea ce predomină este procesul intelectual. Vreau să traduc o idee și o sensibilizez printr-o imagine concretă. Ideea preexistă în conștiință, am despre ea o reprezentare conștientă și mă preocupă găsirea unei metafore convenabile. Întreaga operație este reflectată, lipsită de spontaneitate, artificială, exterioară actului propriu-zis de creație. În acest mod se ajunge la o poezie didactică, abstractă, sentențioasă, și nicidecum la simbolism. Dar teoreticienii simboliști au protestat împotriva asimilării artei lor cu o poezie de „idei", adică de noțiuni, și Albert Mockel face distincții foarte limpezi între alegorie și simbol, în vederea demonstrării tezei că simbolismul folosește numai acest din urmă tip de imagine:

„Aș vrea să numesc alegorie acea operă a spiritului uman în care analogia este artificială și extrinsecă, în timp ce simbolul este aceea în care aluzia apare naturală și intrinsecă"[3].

[1] Remy de Gourmont, *Le II^e livre des masques*, 9 éd. Paris, Mercure de France, 1920, p. 248.

[2] Ion Pillat, *Un crez nou: Simbolismul*, *Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

[3] Cf. Tudor Vianu, *Alegorie și simbol*, *Studii de filozofie și estetică*, București, Casa Școalelor, 1939, p. 125—126.

„Alegoria ar fi reprezentarea explicită sau analitică, printr-o idee abstractă, preconcepută; ea ar fi de asemenea reprezentarea convențională și prin aceasta explicită a acestei idei, cum se poate vedea în atributele pe care le dăm eroilor, zeilor, zeițelor, care sînt într-un fel etichete acestei convenții. Din contră, simbolul presupune căutarea intuitivă a diferitelor forme ideale răspîndite în Forme."[1]

Alegoria are nevoie de o interpretare, de o etichetă explicativă pentru a fi înțeleasă; simbolul, dimpotrivă, se bizuie pe sugerarea stării psihologice respective. Alegoria este, de fapt, un act de convenție; simbolul, un act de „corespondență" obiectivă, spontan perceptibilă, între imagine și emoția pe care o exprimă.

Adesea apar în simbolism — alături de plecări în larg, flori parfumate, animale decorative, peisaje stilizate și fîntîni care susură — motive ca Durerea, Moartea, Frumusețea, Cheia, Turnul etc., ca la Ion Minulescu. Sînt acestea simboluri propriu-zise? Ne îndoim, căci conținutul noțional este limpede din capul locului. Avem de-a face, de fapt, cu alegorii, care în planul poeziei se rezolvă prin imagini de o factură exotică. Rezultă de aici că „ideea", ca atare, este în realitate secundară în simbolism. Importantă cu adevărat rămîne numai modalitatea de exprimare și de sugestie. Numai despre aceasta din urmă putem discuta — literar vorbind — dacă este realistă sau nu. În planul abstracțiunii, problema devine una de obiectivitate a cunoașterii.

De aici decurge și o altă observație: importanța pe care teoreticienii simboliști o dau „ideii" este exagerată și destul de nesemnificativă pentru definiția estetică a curentului. În ciuda textelor programatice, nu „ideea" definește în mod exclusiv și esențial simbolismul, ci numai modul concret de realizare, de exprimare a ideii; anumite particularități, tendințe și nuanțe specifice ale sale.

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 752.

Ideea devine artă, poezie, simbol, prin imagini sensibile. Imaginea este vehicolul ideii, mijlocul său de expresie, carnea sa. Arta exprimă idei, faptul este evident, demonstrat științific. Esențială, în simbolism, nu este însă prezența sau absența universală a ideii, ci modul de comunicare a acesteia, metoda particulară a reflectării ideii prin imagini. Este un punct crucial, de a cărui soluționare depinde întreaga definiție a esteticii simboliste.

Un altul, nu mai puțin important, este elucidarea definitivă a chestiunii dacă simbolismul se reduce sau nu la folosirea simbolurilor, sau dacă această poezie introduce sau nu tehnica simbolurilor în poezie, căci s-ar putea crede că simbolismul, excluzînd alegoria ca antipoetică, aridă și conceptuală, are totuși o afecțiune exclusivă pentru simbol, pe care l-ar fi născut din capul său, precum Jupiter pe Minerva. Dar nici această ipoteză nu se verifică, deși ea a fost mult acreditată de teoreticienii simboliști români, în frunte cu Ovid Densusianu, care au alimentat falsa omologare: simbolism = simbol. Astfel, poezia lui Henri de Régnier:

„Se poate numi simbolistă numai întrucît a vrut să îmbrace în simboluri sentimentele moderne“[1].

În această privință lucrurile sînt limpezi și un răspuns poate fi dat repede. Procedeele simboliste sînt mult mai numeroase decît utilizarea, frecventă sau nu, a simbolului. Ele includ, cum vom vedea, „corespondențele“, tehnica sugestiei, muzicalitatea etc. Nu simbolismul descoperă virtuțile poetice ale simbolului. Simbolul, ca și alegoria, sînt procedee poetice tradiționale, care se confundă cu însăși originea artei. Poezia este imagine, metaforă, simbol, și unii simboliști, ca Verlaine, Henri de Régnier, au și spus-o[2]. Ștefan Petică a făcut la noi aceeași observație:

[1] Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă,* București, 1922, vol. I, p. 32.
[2] Guy Michaud, *op. cit.,* p. 394, 397.

„Cît despre alegorii şi metafore, ele nu formează niciodată o trăsătură distinctivă pentru simbolişti, căci se găsesc — şi încă în mai mare cantitate — la toate celelalte şcoli"[1].

Rămîne deci stabilit că „poezia este prin firea sa însăşi simbolică"[2]. Vechimea procedeului simbolic în artă este plurimilenar. „El ne întoarce cu mintea la epoca mitologiilor şi teogoniilor."[3] „Simbolul există de cînd omul: e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze."[4] Simboluri se găsesc peste tot: în poezia medievală, la Petrarca, în Renaştere etc. Oricît de paradoxală ar părea concluzia, simbolul nu reprezintă cîtuşi de puţin o notă riguros specifică a poeziei simboliste.

Vechi sau nou, este interesant totuşi de stabilit ce gîndeau simboliştii români despre procedeul simbolizării, la ce definiţie s-au oprit ei, ce nuanţe noi introduc, eventual, în teoriile apusene, franceze, din care se inspiră. În această privinţă, rezultatele sînt dezamăgitoare. Un concept clar despre noţiunea de „simbol" nu pare să existe. În orice caz, definiţia analitică, sistematică, lipseşte cu desăvîrşire, şi tot ce se poate recolta sînt numai generalităţi sau mici fragmente, din care cu greu se poate reconstitui scheletul unei concepţii propriu-zise.

Am văzut că accepţia simbolului ca expresie imagistică a „ideii", pusă în circulaţie de Macedonski, nu este nici originală, nici solidă, nici ferită de confuzia gravă cu alegoria. Mai subtilă pare o intuiţie aruncată în treacăt de S. Sanielevici, în 1899. El vorbeşte de:

„Fluiditate, această ambiguitate a simbolului... foarte favorabilă, dacă nu chiar neapărat necesară dezvoltării artei simboliste"[5].

[1] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 370.

[2] M. Strajan, *Simbolismul*, *Ramuri*, VII, 15 noiembrie—1 decembrie 1912, p. 533.

[3] S. Sanielevici, *Simbolism*, *Pagini literare*, I, 2, 28 ianuarie 1899.

[4] T. Arghezi, *Vers şi proză*, *Linia dreaptă*, nr. 2—3, 1904.

[5] S. Sanielevici, *op. cit.*, *Pagini literare*, I, 2, 28 ianuarie 1899.

Simbolul este o comparaţie, dar o comparaţie într-adevăr „ambiguă". El unifică două planuri, imaginea sensibilă, şi conţinutul pe care îl exprimă. Dar cu toată sudura lor intimă, ceea ce el proiectează este o serie întreagă de semnificaţii. Într-un simbol întrezărim totdeauna o nouă ordine posibilă a universului. Prin momente succesive de sugestivitate şi reflexie, ceea ce surprindem sînt analogiile, corespondenţele între eu şi cosmos, oscilăm în permanenţă între un plan al cunoştinţei şi altul. Dacă „rostul principal al simbolului... e acela de a acorda sensuri lucrurilor"[1], simbolul este echivoc, ambiguu, prin însăşi esenţa sa. El poate sugera de fapt sensuri multiple. Asociaţia prin contiguitate a două imagini, în acelaşi timp distincte şi totuşi identice, simultane[2], poate varia caleidoscopic. Pe această proprietate a simbolului se bazează întreaga sa capacitate de sugestie.

Dîndu-şi seama de echivocul noţiunii de simbol şi de deficienţele teoriei simbolului, inclusiv de vechimea acestui procedeu artistic, Ovid Densusianu încearcă, în *Sufletul nouă în poezie*, o punere la punct, care, în realitate, nu face altceva decît să deplaseze discuţia. Este drept, criticul subliniază că poezia simbolistă cultivă simbolul nu în mod accidental, ca în trecut, ci programatic, nu periferic, ci central, simbolul constituind „pivotul" poeziei. El reia astfel ideile lui Henri de Régnier, care, în răspunsul la *Enquête sur l'évolution littéraire* a lui Jules Huret (1891), enunţase exact aceeaşi teorie[3]. Acestea sînt însă numai aspectele cantitative, de suprafaţă, ale chestiunii. Esenţa problemei stă în faptul că simbolul este dezvoltat numai prin două elemente: starea psihologică şi corespondentul său imagistic. Problema centrală devine pentru simbolişti nu existenţa sau frecvenţa simbolului ca atare, ci „cores-

[1] Mihai Ralea, *Explicarea omului*, Bucureşti, Cartea românească, 1947, p. 199.

[2] D. I. Suchianu, *Contribuţie la psihologia simbolismului, Aspecte literare*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1928, p. 107.

[3] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 747.

pondența“ pe care acesta o implică și mai ales „tehnica“ de exprimare a „corespondențelor“.

Abordînd teoria esteticii simboliste, Ovid Densusianu arată că, de fapt, simbolul „simbolist“ (ca să ne exprimăm astfel) nu este niciodată explicit, complet formulat, ci totdeauna eliptic. Unul din termeni, respectiv definirea limpede, prealabilă, a stării emotive lipsește cu totul. Absenți sînt și intermediarii logici posibili, poezia construindu-se exclusiv prin procedee de sugestie, prin producerea de asociații între emoțiile interioare și imagini, care primesc misiunea să exprime întregul fond emotiv și ideologic al poetului, rămas voit în penumbră, dacă nu chiar criptic[1]. De-abia acum am făcut cunoștință — este necesar să subliniem încă o dată acest lucru — cu esența propriu-zisă a esteticii simboliste. Tot ce se adaugă peste aceste precizări într-adevăr esențiale nu mai reprezintă decît reluări de locuri comune. Sensibilizarea și materializarea „ideilor“, subliniată în 1915 de P. Păltănea, ne reîntoarce la formula macedonskiană din 1892. Fuga de alegorie, capacitatea de sugestie, polivalența simbolului reprezintă, de asemenea, lucruri cunoscute[2]. Ele sînt puse în circulație și de unele studii consacrate simbolismului, unde se arată că:

„Simbolul exprimă ceva real, existînd în imaginile concrete înseși, ceva însă ce nu se poate decît *evoca*, sugera; el e rezultanta asociației în inconștient a senzațiilor de la diferite simțuri, care în loc să se răsfrîngă în imagini, se răsfrîng într-un sentiment sau într-o imagine răsărită din acel sentiment, în așa-numitele sinestezii“[3].

Dar definiția este parțial greșită, căci introducerea criteriului psihologist nu e de natură să lămurească, ci, dimpotrivă, să facă și mai obscură noțiu-

[1] *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, p. 21—22.

[2] P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1913, p. 296.

[3] Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul*, *Viața românească*, II, 1908, vol. VIII, p. 390.

nea de „simbol". În planul sensibil, concret, al poeziei, există imagini, nu senzații. Firește, aceste imagini sînt produse, printr-un proces complicat de elaborare, de o serie de senzații. Numai că această geneză nu ne spune nimic despre realitatea fundamentală, care este fenomenul de cristalizare imagistică (respectiv de metamorfoză) al simbolului. Acesta se constituie după o logică proprie, la un alt nivel al conștiinței, acela al imaginei concrete, unde particularitatea senzației dispare în unitatea organică a imaginei. Punctul de vedere plat asociaționist se menține și la G. Ibrăileanu, după care „simbolul" simbolist e un „agregat de senzații"[1], ceea ce este fundamental fals. Mult mai fin și mai exact lămurise această problemă Ștefan Petică:

„Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simbolului e izolarea senzațiilor și darea lor printr-un echivalent de imagine. Pe cînd la clasici modul cum e dată senzația e adecvat cu senzația, pe cînd la romantici senzația e hiperbolizată, la simboliști ea e dată printr-un echivalent, care e determinat și el, prin modul de a se impresiona al artistului. De aici impresionismul ca procedeu tehnic, așa de celebru în pictură."[2]

Clarificarea acestei probleme, departe de a fi oțioasă, ne ajută să dezlegăm un punct important de estetică simbolistă, cu răsfrîngere asupra înțelegerii unei zone poetice întinse. Cum se explică faptul că, atunci cînd citim poezie simbolistă, unele simboluri au priză directă asupra conștiinței noastre, sînt vii, fac imediat „imagine" și apar dintr-o dată grele de sens, iar altele sînt frigide, abstracte și nu transmit nici o emoție? Împrejurarea vine de acolo că avem de-a face cu două tipuri bine distincte de simboluri și în ultimă analiză cu două tipuri de poezie simbolistă, una viabilă, alta iremediabil moartă.

[1] G. Ibrăileanu, *Pagini alese,* Ed. Mihai Ralea, București, E.S.P.L.A., 1957, vol. II, p. 75.

[2] Ștefan Petică, *op. cit.,* p. 370.

Într-un caz, simbolul reprezintă un produs autentic și spontan. Poetul gîndește prin simboluri, așa cum un filozof gîndește prin abstracțiuni. El își traduce prin imagini în mod direct, imediat, o anumită stare lirică, fără nici un intermediu lucid, cerebral. Emoția sa capătă „semn", și atît. În acest caz, simbolul se constituie printr-o asociație spontană între senzație, emoție și imaginea sensibilă. Între aceste elemente osmoza este atît de perfectă, încît sensibilitatea și imaginația pot reface spontan toate legăturile. De la imagine se poate coborî la senzație, de la senzație se poate urca la emoție și imagine. Pe marginea sa reveria poetică devine posibilă, fiindcă acest vagabondaj emoțional este liber să circule în toate sensurile, fără nici un obstacol. Totul este atît de sudat, de omogenizat, sunetul pare peste tot atît de plin, încît nu întîlnim nicăieri nici un hiatus, nici un punct de rezistență, și procesele analitice ale intelectului nu sînt puse în mișcare. Căci simbolul, bine organizat în toate articulațiile sale, s-a constituit și a devenit unitar și sugestiv în mod genuin, dincolo de orice intervenție rațională.

Aceste simboluri nu se „fac", ci se „nasc" prin revelații subite, spontane. Ele sînt date imediate ale conștiinței, și bergsonismul a constituit un foarte bun aliat ideologic al simbolismului tocmai prin proclamarea superiorității intuiției asupra analizei. Prin intuiție posedăm în mod direct și concret realitatea. Ne așezăm în mijlocul său, și simbolul poetic reprezintă tocmai o astfel de operație de aprehensiune imediată a realității. Se înțelege că acest simbol este atît de plin de semnificații, încît orice efort de interpretare devine inutil. El reprezintă un limbaj universal, pe care cititorul îl „pricepe" imediat. De aici și satisfacția sa, urmată la lectură de declanșarea fluxului emoțional. Simbolul a fost asimilat, intuit. Poezia are un conținut și place. Prea puțin discutate la noi în perioada respectivă, aceste probleme re-

prezentau idei absolut curente în estetica simbolismului apusean[1].

În cazul al doilea, simbolul nu este altceva decît produsul unei confecţii, cum de foarte multe ori se întîmplă. Ceea ce surprinde va fi intenţia de demonstraţie simbolică, simularea, punctul de plecare fixat şi reperabil din capul locului, ca într-un scenariu cu cheie.

În acest caz poezia simbolistă pierde orice spontaneitate, orice autenticitate, şi se transformă într-o construcţie concepută lucid. Atunci cînd voieşti să te exprimi simbolic, există riscul de a răpi simbolului întreaga sa prospeţime, polivalenţa sa, şi, se-nţelege, ceea ce se transmite cititorului este o impresie de artificialitate. Înţelegem acum de ce numeroase poezii simboliste n-au făcut la timpul lor şi nu fac nici azi nici o impresie. Un critic al simbolismului putea chiar să scrie că:

„Totul în opera simbolistă poartă semnul unui creator prea conştient"[2].

Elaborate lucid, în serie, aceste producţii reprezintă negaţia însăşi a principiului simbolului, care este spontaneitatea. Pe bună dreptate, Maeterlinck făcea deci distincţie între simbolul — intenţie fermă *(„de propos délibéré")*, care pleacă de la o abstracţiune, şi simbolul *a priori*, care apare fără ştirea poetului şi adesea chiar în ciuda lui[3]. Cel dintîi ar corespunde definiţiei lui Remy de Gourmont, a simbolului ca „idee" şi în tot cazul alegoriei, procedeu formalist în esenţă, întrucît preocuparea de bază rămîne „îmbrăcarea" acestei idei într-o formă verbală,

[1] Bibliografia este vastă, dar cum nu întreprindem aci un studiu asupra teoriei simbolului în estetica europeană, amintim doar două lucrări contemporane, cu titlu de indicaţie: Guillaume Ferrero, *Les lois psychologiques du symbolisme*, Paris, Alcan, 1895, p. 26, 54—55, 93, şi Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 451—466.

[2] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933, p. 62.

[3] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 397, 447.

cel de-al doilea corespunde condiției poeziei, care este autenticitatea, reflectarea directă a vieții.

În acest stadiu, simbolul se cristalizează genuin în metaforă, ceea ce înlătură dintr-o dată posibilitatea elaborării de simboluri planificate, voite, la rece. Se înțelege că cititorul reface același proces mintal: de la lectura poeziei, prin imaginile sale, el se ridică singur, nedus de mînă prin indicații, la simbolul care stă, oarecum în chip de sfinx, în față.

Simbolul, în această accepție curat simbolistă, devine, de fapt, o comparație, în care unul din termeni este numai sugerat, printr-o tehnică a „corespondențelor".

5. CORESPONDENȚELE

În procesul complex și „zigzagat" al reflectării realității în simbol, stabilirea de analogii între senzații, emoții, imagini și „idei" devine inevitabilă. Simbolul constituie un excepțional mediu de transmutație al tuturor datelor senzoriale, afective și ideologice, care animă conștiința poetului. Este pur „simbolistă" această proprietate a poeziei de totdeauna? Ar fi greu să se susțină[1]. Dar nu-i mai puțin adevărat că estetica simbolistă a făcut un caz deosebit de aceste „corespondențe", iar poezia simbolistă le-a practicat pe scară întinsă. Simbolismul românesc nu putea face nici el excepție de la această constantă a curentului.

Natura variată a „corespondențelor" simboliste impune cîteva distincții și precizări necesare, iar formele lor presupun o anume clasificare. Aceasta cu atît mai mult cu cît teoria respectivă, care încearcă

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, I, Evoluția ideologiei literare,* București, Ancora, 1926, p. 132.

să le justifice, se schimbă de la caz la caz, iar coeficientul de realism pe care ea îl implică, destul de mic în general, sfîrşeşte în cele din urmă prin a dispare cu totul.

În accepţiunea cea mai tradiţională a acestei noţiuni, nu este vorba de nimic altceva decît de exprimarea unei echivalenţe care se stabileşte într-o anumită stare psihologică a poetului şi un element corespunzător din natură. Dintotdeauna, poeţii s-au concentrat, cu intensităţi şi justificări variabile, asupra vieţii interioare. Pe de altă parte, relaţiile dintre conştiinţă şi natură n-au nimic excepţional în ele înseşi, şi a regăsi simbolizată, într-un anume peisaj, o emoţie particulară specifică este un „accident" poetic destul de obişnuit. Simbolul întemeiat pe acest gen de corespondenţe a fost utilizat cu mult înaintea epocii simboliste şi independent de ea.

Din această cauză, teza lui Ovid Densusianu este mult exagerată:

„A simţi această legătură misterioasă între noi şi restul lumii, a proiecta în afară agitaţia continuă a eului nostru este una din trăsăturile caracteristice ale sensibilităţii moderne"[1].

Modernă nu este de loc sensibilitatea care se proiectează în afară, şi ea nu poate fi restrînsă la un grup specific de poeţi (în acest caz şi estetica *Einfühlung*-ului ar fi tipic simbolistă); „modernă", deci simbolistă, este numai dogmatizarea respectivei atitudini poetice:

„La anumite gînduri sau emoţiuni corespund anumite împrejurări dinafară, şi de aceea nu este stare sufletească ca să nu poată fi concretizată într-o stare a naturii, să nu-şi găsească analogii, «corespondenţe» în formele exterioare de viaţă"[2].

Este îndreptăţită, liric vorbind, această poziţie, minus pretenţia exorbitantă că numai poeţii simbolişti dau dovadă de complexitate sufletească? Fără în-

[1] Ovid Densusianu, *Conferenţele «Vieţii nouă»*, Bucureşti, Seria întîi, 1904, p. 23.

[2] *Ibidem*, p. 20.

doială, da, cu observația — esențială — că substratul corespondenței afectivitate-imagine nu este niciodată arbitrar. Corespondența este și ea o formă de reflectare a realității. Anumite fenomene din natură produc asupra poetului anumite efecte psihologice, și faptul acesta este confirmat de experiența curentă, cea mai realistă.

Imaginea devenită simbol este selectată după o logică strictă. Niciodată nu vom întîlni în poezie simbolul furtunii marine, a ciclonului, pentru exprimarea stării de nostalgie languroasă, sau acela al lacului placid cu nuferi, „balta clară" a lui Macedonski, pentru a exprima explozia unei pasiuni violente. Astfel de „corespondențe" absurde, stranii, sînt, teoretic vorbind, excluse, organizarea lor fiind condusă de o anume legitate obiectivă.

Solidaritatea poetică eu — natură, care merge uneori pînă la identitate, produce mai totdeauna simboluri adecvate, care au necesitatea lor internă. Universul poeziei are, desigur, legile sale. Dar aceste legi, în care se includ și „corespondențele" pre și post simboliste, prin faptul că reflectă poetic realitățile obiective, nu sînt și nu pot fi, în principiu, gratuite. În caz contrar, nici o corespondență n-ar mai fi percepută de cititor, și poezia ar rămîne total ermetică, deci lipsită de valoare. Poezia simbolistă cade uneori în această eroare. Accidentul obscurității nu-i este însă definitoriu. Ermetismul constituie o poezie și o teorie estetică aparte, distinctă de simbolism, și de altfel eronată.

Un gen mai rar, mai discutabil de „corespondență" este acela dintre senzații, bazat pe surprinderea unor echivalențe dintre două sau mai multe date senzoriale. Unui anumit sunet i-ar corespunde o anumită culoare sau parfum, asociația producîndu-se spontan în conștiința poetului. Ideea de analogie este și aici prezentă, dar dificultățile percepției pentru cititor sînt mult mai mari.

Punctul de plecare al acestui gen de asociații este, în chip evident, vestitul sonet *Correspondances* al

lui Baudelaire, în care natura apare în ipostaza unei enigmatice „păduri de simboluri“:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent[1].

Dar trebuie reţinut că, la Baudelaire, substratul acestor corespondenţe posibile între parfumuri, culori şi sunete este în esenţă pur metafizic. Numai într-o ordine ocultă a universului analogiile devin universale. Ele nu devin perceptibile decît prin iniţierea într-un sistem de hieroglife. De fapt, simboliştii au interpretat corespondenţele între senzaţii pe plan pur psihologic şi chiar verbal[2]. Analogiile nu mai au ca teatru de desfăşurare natura, ci conştiinţa. Ele se subiectivizează şi se transformă în program poetic, ca la Samain, tot pe urmele lui Baudelaire cel din *Parfum exotique* şi *La Chevelure:*

Je voudrais, convoitant l'impossibile en mes voeux,
Enfermer dans un vers l'odeur de tes cheveux.[3]

Între muzicalitatea versului şi efluviile părului odorifer va exista o anumită „corespondenţă“, şi arta poetului are ambiţia s-o sugereze, s-o inculce în conştiinţe.

[1] *Ca nişte lungi ecouri care din depărtare*
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar, ca noaptea sau zările solare,
Parfumul şi culoarea şi sunetu-ţi răspund.

(AL. PHILIPPIDE, „*Flori alese, din «Les Fleurs du Mal»*, Bucureşti, Forum, 1945, p. 22).

[2] Theodor de Wyzeva scrie următoarele în *La Revue Indépendante* (février 1887): „Îmi imaginez că pentru aceşti poeţi simbolismul consistă în simpla substituire a unei idei prin alta. Voind să exprime ideea «senzaţiei adorate a unei flori» şi neavînd nici un cuvînt propriu pentru a o exprima, ei o definesc în mod simbolic prin «*gris perle*»“. (cf. Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 208.)

[3] *Aş dori, rîvnind imposibilul în dorinţele mele,*
Să închid într-un vers parfumul părului tău.

Hipertrofia acestui gen de corespondențe senzoriale apare într-un alt sonet celebru, *Voyelles*, al lui Rimbaud, unde analogiile sînt de-a dreptul bizare:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes...[1]

Poetul însuși contempla cu detașare acest joc al imaginației („Am inventat culoarea vocalelor!")[2], și este foarte posibil că intenția de mistificare a fost, în cazul său, predominantă. În tot cazul, interpretarea acestui text rămîne obscură, nici una din ipotezele propuse nefiind satisfăcătoare[3].

Cînd evocăm culoarea roșie pentru a exprima sîngele, viața, revoluția, simbolul este imediat perceptibil. Dar cînd vocalei *a* îi atribuim subit, din pur capriciu, culoarea albă, lui *i* cea roșie, lui *u* verdele și așa mai departe, spiritul cititorului nu poate stabili nici un fel de legătură obiectivă între lucruri. În definitiv, de ce lui *u* nu i-ar corespunde, să zicem, violetul?

Această clasificare rămîne prin definiție subiectivă, și oricine poate s-o constate, venind cu propriile sale asociații[4].

Fenomenul „audiției colorate", studiat la noi și de Dr. G. Marinescu, ar părea să furnizeze o oarecare bază experimentală pentru acest gen de corespondență. Dar problema nu este cîtuși de puțin rezolvată. De ce poezia s-ar alimenta din fenomene rarisime, sau din stări patologice, care contravin principiului generalității emoțiilor și umanismului poeziei?

Să vedem care este încercarea de justificare estetică pe care simbolismul o scoate din cenestezii și

[1] *A negru, E alb, I roșu, U verde, O albastru: vocale,*
Voi dezvălui într-o zi nașterea voastră ascunsă...

[2] A. Rimbaud, *Oeuvres*, Éd. Paterne Berichon, Paris, Mercure de France, 1934, p. 285.

[3] R. Etiemble, *Le Sonnet des voyelles, Revue de littérature comparée*, XIXe année, 2 avril-juin, 1939, p. 235—261.

[4] Remy de Gourmont, *Le IIe Livre des Masques*, 9e édition, Paris, Mercure de France, 1920, p. 182.

întrucît tehnica simbolistă s-a îmbogăţit sau nu de pe urma acestor corespondenţe senzoriale.

Este vorba de a surprinde şi de a exprima asociaţii senzoriale simultane, a cultiva „asociaţii nouă, surprinzătoare, larg evocatoare", cum spunea şi Ovid Densusianu, care să activeze concomitent şi succesiv asupra mai multor simţuri. Asociaţiile, pretind simboliştii, vor fi mai bogate dacă ele se vor produce nu numai direct în conştiinţă, ci şi pe cale externă, vizuală. Iar dacă s-ar putea găsi un procedeu ca lectura să fie însoţită şi de anumite sunete sincronizate, complexitatea trăirii emoţionale a vieţii cuprinsă în textul respectiv ar fi, spun simboliştii, şi mai mult sporită. Ba mai mult, ea ar putea să-şi capete şi o anume fundamentare ştiinţifică.

Vechimea principiului corespondenţelor vizualo-auditive ar constitui şi ea un argument în favoarea acestor idei. Încă din secolul al XVII-lea, un Père Castel construise un „clavecin ocular"[1], Voltaire, în *Eléments de la philosophie de Newton,* rezumă îndeaproape cercetările marelui savant englez în legătură cu raporturile celor şapte culori primitive şi cele şapte note muzicale. De reţinut este, mai ales, pagina în care Voltaire se ocupă de „analogia tonurilor muzicale şi a culorilor" şi de „clavecinul ocular"[2].

Esenţa realistă a acestor corespondenţe muzicale, controlate experimental şi în cazurile unor mari compozitori ca Liszt, Berlioz şi Rimski-Korsakov[3], iese şi mai mult întărită de planurile unei instalaţii a tînărului inventator sovietic Konstantiv Leontiev. Acesta a pus la punct principiul unui dispozitiv optico-electric, prin care sunetele pianului sînt transformate, automat, în efecte luminoase, proiectabile pe un ecran. Un „pian al culorilor" imaginase şi

[1] Diderot, *Oeuvres complètes,* Ed. J. Assézat, Paris, Garnier, 1875, vol. I, p. 358.

[2] Voltaire, *Oeuvres,* Paris, Hachette, 1869, vol XXIII, p. 362—363.

[3] L. Rubinstein, *Existenţă şi conştiinţă,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1960, p. 353—354.

compozitorul rus Skriabin. Acum este însă vorba de a valorifica „legătura obiectivă dintre sunet și culoare“ pe bază de identitate de vibrații, folosirea „conexiunii dintre văz și auz, conform legilor obiective ale acțiunii, pe care muzica și lumina colorată, schimbătoare, o exercită asupra omului“[1].

O intuiție poetică, inițial destul de hazardată, își capătă în felul acesta un început de confirmare științifică.

În schimb, cel de-al treilea tip de „corespondență“ simbolistă, de factură net idealistă, reprezintă o orientare estetică integral greșită. După teoria în cauză, spiritul poetului ar dobîndi o clarviziune specială, mistică, de natură a surprinde, prin simboluri și dincolo de simboluri, analogiile pretins existente între elementele ascunse ale universului. Misterele cosmosului ni s-ar deschide, conștiința noastră ar pătrunde dincolo de aparență, într-o pretinsă realitate transcendentă, poezia transformîndu-se în instrument intuiționist de revelație mistică.

Simbolismul, conform definiției lui Ovid Densusianu, ar proceda, în această ordine de idei, la:

„Analiza adîncă, adeseori chinuitoare, a stărilor sufletești, intuiția unei vieți misterioase care plutește în jurul nostru, descoperirea de legături tainice, de «corespondențe» nebănuite între lucrurile cele mai depărtate“[2].

Această investigație mistică este prezentată ca o expresie a sensibilității... „moderne“, cînd, în realitate, identificarea cu cosmosul, participarea la așa-zisele sale „mistere“, surprinderea legăturilor obscure între eu și mediul ambiant este o atitudine tipică mentalității primitive, animiste. Concepția după care natura exprimă supranaturalul, în cadrul unei imaginare unități cosmice originale, este cu desăvîrșire anacronică, antiștiințifică.

Baudelaire, care cita pe Swedenborg, profesa tocmai acest gen de „corespondență“ mistică:

[1] E. Korșunov, *Muzica în culori, Uniunea Sovietică*, nr. 9 (115), 1959.
[2] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 7.

„La poeţii superiori nu există metaforă, comparaţie sau epitet care să nu fie o adaptare matematic exactă în circumstanţa dată, deoarece aceste comparaţii, aceste metafore şi aceste epitete sînt scoase din rîndul inepuizabil al *analogiei universale* şi nu pot fi scoase din altă parte“[1].

Într-o măsură oarecare, toate teoriile amintite joacă un rol nu numai în estetica simbolismului românesc, dar şi în opera unor poeţi în care „corespondenţele“ nu lipsesc nici ca realizare literară, nici ca program de principiu. Desigur că a existat chiar interes pentru această problemă în perioada simbolistă, alimentat şi de presă, care începe să discute fenomenul „audiţiei colorate“ în termenii unei noutăţi de senzaţie.

Încă din 1885, revista ardeleană *Familia* îşi întreţinea cititorii despre *Auzirea colorată*[2].

În 1895 (21 august), organul socialist *Lumea nouă*, atent la formulele noi în artă, publică un articol despre *Muzica văzului, sau piano cu culori*. La acea epocă, baza experimentală a exploatării estetice automatizate a senzaţiilor şi a sinesteziilor era însă de tot îngustă, posibilitatea unei verificări şi utilizări obiective ivindu-se, cum am văzut, abia în anii din urmă, sub rezerva, bineînţeles, a verificărilor ulterioare.

Cu atît mai mult ideea va interesa cercurile poeziei „noi“, şi un obscur B. Gr. Buzea începe să discute problema: *Poeţii şi culorile*, într-o revistă efemeră, *Carmen* (21 iulie 1898), articol reprodus şi în *Revista modernă* (19 februarie 1901), ambele de orientare simbolistă, cu rezultate care se pot bănui.

Detractorii, alimentaţi de Max Nordau, scot un argument în plus în dovedirea tezei „decadenţei“ şi a „stigmatului degenerării“[3], iar apologeţii se leagănă în iluzia că au „revoluţionat“ poezia română. Chiar

[1] Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, M. Lévy, 1872, p. 317.

[2] R., *Auzirea colorată*, *Familia*, XXI, 1885, nr. 49, p. 383—384.

[3] St. S., *Convorbiri literare*, XLIII (1909), p. 1384.

şi studiile „obiective“ sînt împărţite. *Sonetul vocalelor* este o „aiurare a lui Rimbaud“, teoriile lui René Ghil sînt „ridicole, totuşi sinesteziile ar fi „semn de progres, nu de decadenţă“. Ele ar corespunde „unei clipe din mersul evoluţiei ideaţiunii, sînt conforme legii veşnice după care analiza urmează haosului şi sinteza analizei“[1]. Comentariile psihologico-medicale[2] şi „filozofice“[3] nu aruncă nici o lumină nouă asupra problemei poetice propriu-zise. De altfel, ele nici nu-şi propuneau astfel de obiective.

În schimb, printre simboliştii români a existat tendinţa profesării „corespondenţelor“ în mod deliberat, şi programul lor poetic va include şi astfel de idei inovatoare. Macedonski, totdeauna la curent cu „noutăţile“, se arată la început destul de reticent:

„Sînt, este adevărat, simbolişti care cu privire la sunete duc lucrurile prea departe, acordînd literelor nu numai o valoare muzicală, ci şi o valoare de culoare. Litera *a*, zic aceştia, dă senzaţiunea negrului, şi aşa mai departe. Ei sînt microbii geniului.“[4]

Apoi, convertit la teoriile lui René Ghil, din *Traité du Verbe* (1886—1888) şi *Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle* (1889), el concepe în spirit sinestezic marea epopee *Thalassa* şi, în 1902, lansează chiar prospectul unei astfel de opere:

„În ideea autorului, fiece capitol al epopeei sale trebuie să dea senzaţiunea unei culori prin imaginile întrebuinţate şi fiece capitol va fi tipărit pe o hîrtie de o nuanţă corespondentă. Pe lîngă aceasta, Alexandru Macedonski rupe cu tradiţiunea din trecut, nu se adresează numai la două dintre simţurile cititorilor: la al văzului şi al auzului. El voieşte ca al

[1] Izabela Sadoveanu-Evan, *op. cit.*, *Viaţa românească*, III, 1908, vol. VIII, p. 389—390.

[2] Dr. G. Marinescu, *Audiţia colorată*, Bucureşti, 1912; Cf. *Viaţa românească*, 1912, vol. XXIV, p. 144; Dem I. Teodorescu, *Audiţia colorată — fapte şi încercări de explicaţie*, *Noua revistă română*, vol. 7, 23, 28 martie 1920, p. 363—365.

[3] I. Petrovici, *Însemnătatea filozofică a audiţiei colorate*, *Convorbiri literare*, XLIV (1910), p. 249—273.

[4] Al. Macedonski, *Simbolismul*, *Ţara*, VI, 625, 2 iulie 1895.

odoratului, al gustului și pipăitului să intre în aceeași linie cu cele dintîi."[1]

Proiectul îl pasionează, și manuscrisul acestei opere (devenită în franțuzește *Le calvaire de feu)* începe să fie transcris cu cerneluri diferite. Este încredințat unui discipol, care-l va da foarte tîrziu publicității[2]. Judecînd după facsimile, tot ceea ce se poate constata este o încercare, nu consecventă, de stabilire a unor corespondențe între noțiuni și aspectul grafic coloristic al cuvîntului respectiv. Cuvîntul *abis („abîme")* va fi scris cu negru, *profondeurs* cu albastru, *vagues* cu verde etc. Pînă aici nimic obscur. Dar cînd un cuvînt este scris jumătate cu o culoare și jumătate cu alta, asociațiile ne scapă. De ce în cazul lui *monstrueuses* prima silabă trebuie să fie neagră și celelalte verzi? De ce *montagnes* este jumătate verde *(„mon")* și jumătate negru *(„tagnes")*? Totul devine un joc gratuit, care dovedește că noțiunea de „corespondență" nu era asimilată de Macedonski în spiritul său profund.

Mult mai funciar simbolist se dovedește a fi D. Anghel, inițiat în teoria corespondențelor încă din tinerețe, de cercetătorul ieșean E. Gruber, care a prezentat o comunicare despre audiția colorată la Congresul internațional de psihologie experimentală ținut la Londra în 1893. Subiectul de observație era poetul N. Beldiceanu, și D. Anghel fixează scena acestor revelații. E. Gruber:

„Căuta să probeze celor doi discipoli, care îl ascultau cu gurile căscate, că toate sunetele la unii oameni excepționali corespund culorilor. Vocale, consoane, diftongi, tetraftongi, miros, gust, temperatură, toate se colorau, toate deveneau cromatice, umplînd casa de curcubee imaginare."[3]

Poetul își dă seama că parfumurile sînt senzații care stimulează în mod deosebit echivalențele emoționale:

[1] Al. Macedonski, *Cartea de aur*, București, 1902, p. 300.
[2] V. G. Paleolog, *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski*, București, 1944.
[3] D. Anghel și St. O. Iosif, *Portrete*, București, „B.P.T.", p. 6—7.

„Pentru mine, miresmele erau gîndurile lor tainice, felul lor de a vorbi, și eu aș fi putut ghici pe întuneric, noaptea, cînd e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimite, și mai tîrziu toate amintirile acestea s-au redeșteptat și m-au chinuit și asemuirea strălucirii lor am căutat-o în cuvinte, iar alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză ori un crin am căutat s-o redau în strofe"[1].

Fenomen de ordin inefabil, trans-intelectual, corespondențele nu se nasc decît în stări de reverie poetică, în care receptarea universului se face exclusiv pe cale emoțională:

„Ca să pătrunzi în lumea aceasta încîntată, în care totul e ritm și armonie, pentru ca auzul tău să poată prinde miile de zvonuri care rătăcesc și urcă din prăpastia albastră, pentru ca să ghicești tăinuitele corespondențe ce ne leagă de nemărginire, mintea nu e deajuns, analiza nu are ce căuta și sufletul singur trebuie să le simtă și să le perceapă. Poezia singură și imaginația poate da un corp acestor versuri."[2]

Și mai pregnant descrie acest proces T. Arghezi, la care imaginea internă a peisajului și peisajul ca percepție fuzionează pînă la confuzie:

„În mijlocul acestei fenomenalități regulate cu compasul și totuși difuză, ideea în jurul căreia meditezi se adăpostește în umbra de la spatele turlei, și spațiul de acolo pînă la tine — șerpuit printre arbori, semănături, bălării legănate — tremură. În ideea ta va rămînea și o senzație de legănare; într-însa va fi și: verde, cenușiu, crengi, bucăți de nori, soare, depărtîndu-se. O altă turlă — uitată —, o altă potecă, alte poteci — uitate și ele — dimpreună cu toate gîndurile cu care le-ai străbătut, străbat urzeala aerului, se complică altor conture, prin afinități ciudate, prin țesături inexplicabile și imperceptibile, ca bariera unde se contrage ziua cu noaptea."[3]

[1] D. Anghel, *Poezii și proză*, ed. Mihail Dragomirescu, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 279.
[2] *Ibidem*, p. 315.
[3] T. Arghezi, *Vers și poezie*, *Linia dreaptă*, nr. 2—3, 1904.

Calitatea acestor idei enunţate şi de Ion Pillat[1] este, desigur, variată. Ion Minulescu se lăuda, în spirit de cafenea, că neurologul Gh. Marinescu i-ar fi declarat:

„Vreau să te studiez pe dumneata, pentru că ai audiţia colorată ca Rimbaud. Ai audiţie colorată prin instinct, fără să-ţi dai seama."[2]

În schimb, la G. Bacovia există o preocupare serioasă de simbolistică a culorilor. Negrul îi dă senzaţii funerare; violetul este amurgul; plumbul sugerează toamna, ploaia; galbenul este langoarea, anemia. Poezia sa cultivă pe scară întinsă această corespondenţă, care are un punct de plecare programatic: „În poezie — declară poetul — m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor, sau audiţie colorată, cum vrei s-o iei... Pictorul întrebuinţează în meşteşugul său culorile: alb, roşu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligenţă, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea ultimul volum poartă titlul *Scîntei galbene*. Roşu e sîngele, e viaţa zgomotoasă..."[3]

Netransformate în manieră, acest tip de corespondenţe, care presupun în mod organic realitatea unei emoţii, nu contravin principiului reflectării în poezie. Este vorba, de altfel, de un procedeu poetic tradiţional, şi critica actuală îl leagă uneori chiar de vechiul adagiu horaţian *ut pictura poesis (De arte poetica*, v. 361)[4].

[1] Ion Pillat, *Un nou crez: simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

[2] Valer Donea, *De vorbă cu Ion Minulescu, Adevărul literar şi artistic*, 4 aprilie 1937.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1941, p. 627.

[4] Ion Vitner, *Ut pictura poesis, Firul Ariadnei*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 79—102.

6. OBSCURITATE ȘI CLARITATE

Se admite, în genere, că una din condițiile de bază ale poeziei este universalitatea emoției, caracterul său accesibil, inteligibilitatea. Simboliștii se situează, în această privință pe o poziție destul de opusă. Adesea, cuvintele, imaginile nu mai sînt asociate după logica normală, ci după legea analogiilor universale, pe care, în definitiv, numai poetul are impresia că le surprinde, creînd cititorului mari dificultăți în urmărirea lor. De la percepția emoțională și semnul care o traduce — cuvîntul și imaginea respectivă — poetul procedează la analogii, la stabiliri de raporturi din ce în ce mai îndepărtate între elementele universului, și, se înțelege, nu oricine are posibilitatea să le urmărească cu ușurință. Ba, s-ar putea spune, multe simboluri rămîn impenetrabile chiar și pentru cititorul cel mai experimentat. Simbolismul, în anumite zone artificializate ale sale, se complace în insolit, mister și obscuritate, din care-și face — integral greșit — o virtute[1]. Incontestabil, maestrul și teoreticianul acestei orientări în epoca simbolistă este Mallarmé, care avea despre poezie o noțiune foarte mistică, foarte ermetică, sentimentul artei aulice, inaccesibile, destinată exclusiv „elitelor". Cu mari sforțări, Mallarmé a inventat o poezie distantă, care să descurajeze orice înțelegere din partea „profanilor", impenetrabilă, disprețuitoare față de sensibilitățile neantrenante la această gimnastică cerebrală disperată, adică tocmai față de marele public.

Desigur, poezia lui Mallarmé nu este tot una cu simbolismul, în ansamblu. Dar, așa cum observă pînă și unii poeți simboliști, precum Henri de Régnier: „În practică, orice simbolism comportă o anume obscuritate inevitabilă.

[1] După Anatole France, întreaga doctrină simbolistă s-ar reduce la un singur principiu: „A nu descrie și a nu numi nimic". (Cf. Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France,* Paris, P.U.F., 1960, p. 258—259.)

Un simbol este, într-adevăr, o comparaţie şi o identificare a abstractului cu concretul, o comparaţie în care primul termen rămîne subînţeles. Este aici un raport care nu este decît sugerat şi căruia trebuie să-i restabileşti legătura."[1]

Iată de ce, aşa cum subliniază uneori şi critica idealistă, din moment ce poezia simbolistă, prin însăşi esenţa sa, nu poate propune decît simboluri, şi acestea sînt uneori inevitabil obscure, este firesc să căutăm şi „cheia" simbolurilor respective[2]. O poezie care urmăreşte să nu comunice nimic, care sfidează orice inteligibilitate, producînd chiar repulsie, este cel puţin un paradox, dacă nu o adevărată obscuritate.

Să zicem totuşi că Baudelaire are dreptate:

„Simbolurile nu sînt obscure decît într-un mod relativ, adică după puritatea, bunavoinţa şi clarviziunea nativă a sufletelor"[3].

Concesia reprezintă nu mai puţin o serioasă primă de încurajare, pe care critica românească din trecut, confruntată cu aceeaşi problemă, în genere o retrage. Solidă şi echilibrată între toate ni se pare o menţiune a lui Ibrăileanu:

„Cînd cineva e obscur din lipsă de talent, lucrul e simplu: n-are talent. Cine e obscur din cauza naturii fondului e dator să renunţe la fond dacă nu poate fi făcut inteligibil, căci poezia e tipărită spre a fi înţeleasă. Iar fondul e obscur pentru cititor cînd senzaţiile scriitorului nu numai că sînt excesiv de deosebite de ale celorlalţi oameni, dar nu au nici măcar vreo analogie cu ale altora, ori cînd — ceea ce e acelaşi lucru — imaginile sînt bazate pe similaritatea a două senzaţii ori percepţii care nu-i existentă decît pentru autor şi care deci nu poate fi percepută de nici un cititor, ori, cel mult, numai de cîţiva, care sufăr exact de aceeaşi anormalitate ca şi poetul.

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 754.

[2] Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1909, p. 214.

[3] Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 317.

Încolo, dacă «obscuritatea» cere oarecare sforțare de atenție, ori o deprindere cu stilul unui poet, nu trebuie să-i aruncăm poetului piatra."[1]

Examinînd sub acest aspect simbolismul românesc, constatăm că el nu cade, de regulă, în astfel de exagerări ermetice. Exemplul lui Mallarmé, din care, ce-i drept, s-a tradus în *Vieața nouă*, a rămas totuși fără priză, căci ezităm a clasifica pe I. Barbu printre simboliști. Ceva mai mult, teoretizarea obscurității nu se constată în nici una din fazele poeziei noastre simboliste.

S-ar putea crede, totuși, că Macedonski, judecat după ideile sale *Despre logica poeziei* (1880), se face teoreticianul absurdului. El scrie:

„Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul"[2].

Dar dacă este citit bine, poetul nu vrea să spună decît atît: logica poeziei nu este identică cu logica prozei, a gîndirii discursive. Poezia poate fi chiar „absurdă", în raport cu logica prozaică. Să dăm un exemplu în spiritul lui Macedonski. Într-un sonet de Hérédia, Antoniu vede în ochii Cleopatrei galerele fugind în timpul bătăliei de la Actium. Logic, este o imposibilitate: o galeră nu poate încăpea într-un... ochi. Dar, în plan metaforic, imaginea este verosimilă, credibilă, deci „logică". Ideea trădării este admirabil sugerată. Nicăieri Macedonski nu afirmă că poezia trebuie să cultive absurdul, ci doar că o imagine care poate părea absurdă inteligenții prozaice este, în principiu, acceptabilă în poezie. De altfel, tot el va spune cu alt prilej:

„Neînțelesul nu este simbolism, ci aberațiune-smintenie"[3].

Aceeași repulsie la obscuritate se constată și la unii discipoli, îndeosebi la Traian Demetrescu, atent la:

[1] [G. Ibrăileanu], *Miscellanea: Note... modernism, Viața românească*, XIV (1923), p. 462.

[2] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 84.

[3] Marțial, *Literatura modernă, Revista modernă*, I, 6 noiembrie 1897.

„Cititorul care ridică din umeri, cu mirare ironică, la auzul unui sonet cu înțeles obscur al unui simbolist"[1].

Ștefan Petică, fără să-l aprobe, constată fenomenul obscurității relative a poeziei simboliste drept o consecință inevitabilă a principiilor sale de bază: „Această adîncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dînsa întreaga transformare a liricii.

În locul frazelor clare, simple, cu construcție simetrică, veniră frazele clar-obscure, complicate, cu construcție savantă."[2]

Și mai evident este faptul că Ovid Densusianu ia poziție deschisă împotriva ermetismului, de unde rezultă limpede că simbolismului românesc nu i se poate face un cap de acuzare din această orientare. Viciile sale sînt altele: „Mallarmé ajunsese să scrie — observa Densusianu — într-o limbă artificială, ultra-alambicată, care face din multe pagini ale sale, în proză sau în versuri, adevărate enigme ale căror înțeles nu poate fi prins nici chiar de cei deprinși cu genul său"[3].

Rezerva față de poezia ermetică este, de altfel, mai generală, și ea merge de la Coșbuc și *Sămănătorul* pînă la *Caleidoscopul lui A. Mirea*, care ironiza pe „Mallarmé, cel fără sens"[4]. Simboliștii români n-au revendicat niciodată concepția artei ermetice, ce implică o inițiere specială. Mistica artei n-a avut-o, într-un anume sens, decît Macedonski. În rest, accesibilitatea n-a fost ocolită și specificul principiilor mallarméene n-a fost asimilat de simboliștii de la noi niciodată. Este oare Bacovia poet dificil? Minulescu — foarte grandilocvent — s-a bucurat chiar de succes și a fost pus pe muzică. Rămîne însă perfect

[1] Traian Demetrescu, *Profile literare, Craiova,* 1892, p. 87.

[2] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 395.

[3] Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie, Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întîi, 1909, p. 13.

[4] D. Anghel, St. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea,* București, Minerva, 1908, II, p. 119.

criticabilă teoretizarea absurdității, în unele zone de avangardă ale simbolismului francez, orientare care n-a avut însă în simbolismul românesc nici o influență serioasă și de durată.

7. SUGESTIA

Fără discuție că ermetismul reprezintă un viciu poetic de structură, cu toate că el are o anume explicație istorică, în condițiile specifice literaturii franceze. Întreaga direcție estetică a simbolismului nu reprezintă altceva decît negarea emfazei romantice, a stilului descriptiv parnasian, a retoricii academice. Tocmai împotriva acestei simplificări protesta, în felul său, pe diferite planuri, simbolismul. Claritatea în lirică poate fi și un semn de profunzime, dar și de superficialitate, de verbalism gol.

O pagină cenușie, de claritatea articolului de ziar, sau a unui discurs, transpusă în versuri, împiedică orice emoție estetică. Urmărind emoționalitatea profundă, vibrația în adîncime, comunicarea unui conținut ideologic și sufletesc autentic, ea se opune discursivității, retoricii sonore și goale.

Aceste principii, a căror demonstrație a fost ridicată pe o treaptă calitativ superioară de estetica științifică, au, în parte, trecutul lor. Simboliștii, cînd le afirmă, nu sînt, se înțelege, originali. Asimilarea lor este însă reală. Principiile amintite sînt cuprinse în esența doctrinei. Însăși tehnica simbolului se sprijină în mod fundamental pe capacitățile sale de sugestie. Corespondențele, pentru a nu mai aminti de cultivarea clar-obscurului psihologic, a *spleen*-ului, a inefabilului sufletesc, sînt transmise, la fel, pe cale de sugestie. Prin urmare, cînd teoreticianul și poetul simbolist întîlnește o rece bijuterie parnasiană, precis

cizelată, întreaga sa mentalitate și conformație intelectuală suferă. De unde protestul său imediat.

Mai înainte, Baudelaire, care nu cultiva cîtuși de puțin obscuritatea, concepuse și el poezia drept „o specie de vrăjitorie evocatoare". El profesa o înaltă idee despre „magia sugestivă, conținînd în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară a artistului și artistului însuși"[1].

Textul este citabil, prin aceea că derivă sugestia din însăși fuziunea dintre conștiință și natură, din corespondența lor mai mult sau mai puțin desăvîrșită, adică tocmai din atitudinea cea mai tipic simbolistă. Rezultă de aici că predilecția pentru metoda sugestivă de transmitere a emotivității lirice este consecința naturală a premiselor teoretice specifice doctrinei.

Care sînt izvoarele directe ale teoriei sugestiei în simbolismul românesc se poate reconstitui cu destulă ușurință. Ca și în Franța, autoritatea supremă, citată cu prioritate, este Mallarmé, cu al său răspuns „clasic" la ancheta lui Jules Huert asupra evoluției literare:

„A numi un obiect este a suprima trei din patru părți din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a ghici încetul cu încetul. Să-l sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul pentru a crea o stare sufletească."[2]

Parnasienii, procedînd nu prin aluzii, ci prin descrieri, fac dovadă de „lipsă de mister". Ei răpesc cititorului „plăcerea delicioasă de a crede că creează" obiectul evocat, și formula este citată la loc de cinste de Ovid Densusianu, în *Sufletul nou în poezie*[3].

[1] P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris, A. Colin, 1925, p. 106.
[2] Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 231.
[3] *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 12. Mai înainte, același text fusese reprodus de Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară*, *Românul*, 28—29 iulie, 9—10 august 1896, și de C. Dissescu, într-o digresiune despre simbolism, introdusă în conferința sa din 1900 închinată oratoriei lui Al. Lahovari; cf. E. Lovinescu, *Antologia scriitorilor ocazionali*, București, Casa Școalelor (1944), p. 176.

Idei asemănătoare, dintre simboliştii cunoscuţi şi traduşi la noi, mai exprimă Samain[1], René Ghil, Verhaeren, Stuart Merrill[2], al cărui *Credo* este tradus de Ion Pillat. Rezumată în puţine cuvinte, noţiunea de „sugestie“ are în simbolism accepţiunile următoare:

Într-un sens, direct şi elementar, nu este vorba de nimic altceva decît de un sinonim pentru emoţia estetică. A simboliza înseamnă a evoca, respectiv a impresiona capacitatea de emotivitate a cititorului. Scopul poeziei devine trezirea stării lirice, în care limbajul afectivităţii devine mai clar şi mai comunicativ decît acela al noţiunilor. În formele sale exagerate, această emotivitate-sugestie este înţeleasă sub forma unei „hipnoze“, a unei „magii“, a unei intrări în „transă“ poetică.

Se înţelege că în această interpretare, depăşind stadiul emoţiei literare propriu-zise, poezia simbolistă se transformă în instrument de investigaţie subiectivă, de cea mai pură factură idealistă, fără nici o urmă de obiectivitate: cuvintele, sunetele, parfumurile primesc misiunea de a ne „releva misteriosul“. Poetul va tinde să trezească în cititor aceeaşi stare de „luminare“ a cărei „experienţă“ a fost subiectiv trăită, sau cel puţin să-i comunice echivalentul. Căci această experienţă este invincibilă, sau, cu un cuvînt care va face prin simbolism carieră, „inefabilă“. „Imprecisul“, din vestita *Art poétique* a lui Verlaine, derivă din aceeaşi substanţă lirică.

Foarte frecventă, legată de accepţia simbolismului ca „idee“, este şi înţelegerea sugestiei ca proprietate de a evoca „idei“. Unii esteticieni simbolişti, ca Théodore de Wyzewa, cer poeziei nu numai să traducă idei, dar şi să „sugereze emoţia acestor idei“[3]. Cu alte cuvinte, poezia trebuie să meargă „de la concret la abstract, de la lucrul văzut, auzit, simţit, pipăit, gustat, pentru ca pe această cale să se producă

[1] Adrian Marino, *Note simboliste*, *Naţiunea*, II, 348, 26 mai 1947.
[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 732, 754, 774.
[3] *Ibidem*, p. 409.

evocarea ideii", care se naşte în actul percepţiei emoţionale. Este o metodă prin care vom fi conduşi din „lumea materială în cea morală"[1].

Se va spune: dar asta este, pe linia expresiei, condiţia artei şi a poeziei în genere. Ce este tipic simbolist în această poziţie?

Corespondenţa, perceptibilă exclusiv pe cale sugestivă. Noţiunea folosită pentru a defini acest proces şi care revine mereu în teoriile lor face parte din vocabularul magiei. Ea este aceea de „incantaţie". Poezia, conform acestei estetici idealiste, seduce, vrăjeşte, asemenea unui farmec, etichete verbale echivoce pentru stări psihologice de loc „magice".

Cît priveşte metodele propriu-zise ale acestei „incantaţii", ele sînt variate şi analiza le poate urmări atît în cuprinsul conţinutului, cît şi în acela al formei.

Procedeele de fond constau în: suprimarea unui termen al comparaţiei; folosirea de analogii neduse voit pînă la capăt, neexplorate niciodată în toată sfera lor; a concepe simultan două structuri arbitrare ale universului; a gîndi o noţiune şi a o exprima numai pe jumătate etc.

Procedeele sugestiei pe cale pur formală deschid calea erorii formaliste. De aceea critica sa comportă o discuţie specială, ulterioară.

Judecînd după textele cele mai reprezentative, simbolismul românesc îşi însuşeşte în cea mai mare parte aceste principii (chiar şi pseudo-gnoseologia explorării esenţelor). Coşbuc parodia chiar pretenţia unor simbolişti de duzină de a scrie versuri „de o uimitoare sugestiune"[2], bagatelizînd un fenomen care, ca atare, există în mod real. Greşită este doar absolutizarea lui, estomparea şi suprimarea conţinutului ideologico-emotiv al poeziei.

Să ne reamintim, mai întîi, care era definiţia simbolismului după Macedonski: „Numele modului de a se exprima prin *imagini*, spre a da naştere, cu

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 414.
[2] George Coşbuc, *Despre literatură şi limbă*, ed. Al. Duţu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 54

ajutorul lor, *ideii*". Acum vedem limpede că poetul, foarte în spiritul şi litera simbolismului francez, înţelegea poezia nouă, a „viitorului", în primul rînd ca o artă a sugestiei. Dezvoltîndu-şi ideea, lucrurile devin şi mai clare:

„Simbolismul este apropiat de natură, fiindcă, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dînsa, cu alte cuvinte, fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări"[1].

Despre valoarea sugestiei în poezie vorbise fugitiv, şi mai înainte, Eduard Gruber[2], dar Macedonski este acela care „lansează" propriu-zis teoria, ca şi multe alte teorii simboliste. Opiniile sale făceau autoritate în cercurile poeziei noi, tinere, şi este un fapt că abia după articolul său din 1892, *Poezia viitorului*, ideea începe să circule în presă[3] şi printre discipoli, în special la Ştefan Petică:

„Una din caracteristicile acestei şcoli e că chiar atunci cînd artistul nu a întrebuinţat cuvinte luate din domeniul picturii sau al colorilor, el face o puternică impresie plastică vizuală"[4].

Cu pătrundere psihologică, T. Arghezi, în 1904, definea sugestia cu multă exactitate şi fineţe prin imagini în ele înseşi sugestive. În timpul lecturii trebuie: „Să simţi paralel cu ceea ce citeşti şi ceva diferit decît evocă poetul; o idee să nască sute altele".

Versului nu i se potriveşte „anecdota", „demonstrarea" „declamarea". El vrea să fie citit, „şi citit pe tăcute"[5].

Clasificarea lui D. Anghel printre simbolişti nu întruneşte adeziuni unanime. Convingerile sale lite-

[1] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 100. O formulă aproape identică în articolul: *Simbolismul*, *Ţara*, III, 625, 2 iulie 1895.

[2] Eduard Gruber, *Stil şi gîndire*, Iaşi, 1888, p. 110.

[3] Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară*, *Românul*, 6—7 (18—19), august 1896.

[4] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 356.

[5] Tudor Arghezi, *Vers şi poezie*, *Linia dreaptă*, nr. 2—3, 1904.

rare nu mai lasă însă nici o îndoială asupra orientării sale:

„A exprima inexprimabilul, a da o formă lucrurilor informe, a-ţi pierde timpul cu alternarea monotonă a cadenţelor, a trezi prin ritm sensibilităţi adormite, a face din cuvinte un leagăn cu care să adormi durerile altora, a desena un surîs pe o gură ce-a uitat poate de mult să rîdă, printr-o fericită *corespondenţă* de imagini şi de *sunete,* şi din toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruieşti contemporanilor tăi, poate fi ceva mai sublim"?[1]

Un adept declarat al „vrajei", al incantaţiei lirice, este şi poetul Oreste:

Ce sfîntă este vraja ce doarme într-un vers!...

*

Ce mare e puterea ce doarme într-un vers!...

*

Ce tainică armonie e-ascunsă într-un vers!...[2]

La Cincinat Pavelescu[3], Mihail Săulescu[4], la Ion Pillat, apologet al „sugestiei muzicale a unui univers sufletesc[5], se constată aceeaşi direcţie. Este una dintre cele mai răspîndite în simbolismul românesc, încurajată nu atît de studiile receptive la ideea de sugestie[6], cît mai ales de spiritul epocii, de prestigiul izvoarelor franceze şi de succesele poeziei noi, îndeosebi ale lui Ion Minulescu.

Cunoscutul program din 1909, *Sufletul nou în poezie,* al lui Ovid Densusianu exprimă idei similare, mai întîi prin faptul că el adoptă aceeaşi poziţie de ostilitate faţă de declamaţia romantică, „adevărate exerciţii oratorice, adevărate pledoarii". Totodată, el

[1] D. Anghel, *op. cit.*, p. 315—316.

[2] Oreste, *Apoteoza versului, Flacăra,* II, 22, 16 martie 1913.

[3] Cincinat Pavelescu, *Simbolismul, Flacăra,* I, 31—19 mai 1912.

[4] Mihail Săulescu, *Opere,* Ed. Eug. Jebeleanu, Bucureşti, 1947, p. 29.

[5] Ion Pillat, *Simbolismul ca afirmare a spiritului european,* Editura Fundaţiilor, IX, 7 iulie 1942, p. 181.

[6] Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul, Viaţa românească,* III (1908), vol. VIII, p. 390—392.

recomandă poeţilor să evite „formele precise, contururile bine definite". În consecinţă: „Nici un motiv nu trebuie redat prea direct, ci mai mult sugerat, exprimat printr-o aluziune". „Totul trebuie mai mult să fie sugerat şi completat în imaginaţiunea cititorului..."

Prin astfel de procedee, credea Densusianu, versurile „cîştigă în putere emotivă, pentru că în felul acesta ele deschid orizonturi nemărginite gîndurilor noastre şi stimulează activitatea imaginativă"[1].

În *Vers şi poezie*, Arghezi observase şi el că „versul concentrează în sine volume", principiu care şi azi îndeamnă la meditaţie.

Cînd este vorba să dea o analiză a stării de sugestie poetică, Ovid Densusianu, fără a fi deosebit de subtil, are totuşi expresii dacă nu foarte fericite, în tot cazul exacte:

„E uimitoare mulţimea de imagini ce sînt concentrate cîteodată într-o singură poezie: vedem o forţă de asociere psihologică extraordinară, o suprapunere continuă de sentimente, de idei"[2].

Un rezumat didactic al teoriei sugestiei ni se dă prin formula:

„Imaginile ne aduc şi ele apropieri neaşteptate, analogii, corespondenţe prinse în alergările gîndului, în jocurile capricioase ale fanteziei; unele par ciudate cu o notă de hiperbolism dus prea departe, dar împreună cu celelalte contribuie să mărească valoarea expresivă a descrierilor"[3].

Aceste idei devin încă înainte de primul război adevărate locuri comune. Ele sînt însoţite de citate rituale din Mallarmé; de veşnicele observaţii despre procedeul „acumulării de comparaţii"[4]; despre transformarea cititorului în „colaborator"; despre „un verb capabil să deştepte simultan impresii de culoare, de

[1] *Conferenţele «Vieţii nouă»*, p. 11, 35.

[2] Ovid Densusianu, *Henri de Régnier*, *Vieaţa nouă*, II (1906), p. 322.

[3] *Idem*, *Sufletul latin şi poezia nouă*, Bucureşti, 1922, vol. I, p. 73.

[4] P. Păltănea, *Adevăr şi legendă*, *Vieaţa nouă*, XI, 2, 1 aprilie 1915, p. 44; 8, 1 octombrie 1915.

gust, de miros, un verb cu multiple și variate rezonanțe sufletești"[1] etc.

Că poezia cea mai militantă, fără a rupe unitatea dintre conținut și formă, nu se poate lipsi de valori sugestive, este incontestabil. Luată *cum grano salis*, teoria simbolistă a sugestiei, ferită de formalisme sterile, își păstrează cu această rezervă întreaga sa valoare.

8. MUZICALITATEA

Vorbind despre arta cu cea mai mare putere de sugestie, simboliștii, fără nici o urmă de ezitare, afirmă că aceasta este muzica. Ambiția supremă a întregii orientări va fi, deci, aceea de transformare a poeziei în muzică. Versul să concureze melodia și simfonia, emotivitatea poetică să se prefacă într-o stare muzicală, fluidă, inefabilă. Estetică bazată pe primatul corespondențelor sugestive, simbolismul se orientează spre muzicalitate ca spre climatul său cel mai specific.

În locul culorii, simbolismul elogiază sunetul; în locul conturului precis, nuanța, tenta, estomparea liniei; în locul lucidității, starea de vis și reverie. Verlaine enunță toate aceste teze în a sa *Artă poetică*, unde principiul de bază este:

De la musique avant toute chose.
. . . .
De la musique encore et toujours![2]

La rîndul său, Mallarmé distingea între funcția noțională și muzical-poetică a limbajului. El scrie o plachetă despre *La Musique et les Lettres* și crede

[1] N. Davidescu, *op. cit.*, p. 11.
[2] *Înainte de orice muzică.*
. . . .
Muzică mereu și totdeauna!

că „poezia nu este decît muzică prin excelență". Exact aceeași opinie exprimă și Stuart Merrill în al său *Credo*, tradus de Ion Pillat:

„Poezia, fiind totodată *Cuvînt* și *Muzică*, poate minunat de bine să sugereze acest nemărginit care adesea nu e decît ceva nelămurit.

Prin *Cuvînt*, ea grăiește și gîndește, prin *Muzică*, ea cîntă și visează. De altminteri, singura *Poezie* e *Poezia* lirică, fiica cuvîntului zugrăvitor și a *Muzicii* visătoare."[1]

Atît de răspîndite sînt aceste idei în simbolismul francez, încît: „Ceea ce a fost denumit simbolism — scrie Paul Valéry — se rezumă foarte simplu în intenția comună a mai multor familii de poeți (de altfel ostile între ele) de a lua muzicii bunul său"[2]. Cu ajutorul muzicalității, cuvintele prozaice, comune, pot fi purificate, spun simboliștii. Orchestrației simfonice sau liniei melodice îi corespund, la fel, o versificație de tip polifonic, sau o tonalitate cantabilă, de „romanță". De altfel, acest termen, ca și alții de același gen („Cîntec", „Cantilenă", „Complainte" etc.), revin des în poezia simbolistă, integral muzicală, cel puțin în intenție. Titluri de volume ca: *Romances sans paroles* (Verlaine), *Complaintes* (Laforgue), *Gammes* (Stuart Merrill) sînt tipice în simbolism.

Peste aceste afinități organice se suprapun și anumite influențe recunoscute în mod deschis. Asupra simboliștilor acționează prestigiul muzicii lui Wagner. Simfonismul lui César Frank, Debussy, Vincent d'Indy a jucat, de asemenea, rolul său important, așa cum recunoaște și Ovid Densusianu. Dar Wagner, descoperit anterior de Baudelaire, este obiectul unui cult special, întreținut cu fervoare de Mallarmé și grupul său. Un discipol, Eduard Dujardin, scoate *La Revue Wagnérienne* (6 février 1885—1887), iar maestrul închină compozitorului o „reverie" (*Richard Wagner, rêverie d'un poète français*)[3]. Critica occi-

[1] Ion Pillat, *op. cit*,. *Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.
[2] Paul Valéry, *Variété*, I, Paris, N.R.F., p. 95.
[3] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Charpentier, 1943, p. 151—60.

dentală afirmă chiar că „wagnerismul“ a dat conștiință de sine simbolismului[1], inițiindu-l într-o artă a fondului inefabil al sufletului uman, căruia-i deschide spații infinite, de natură a-i da sugestii profunde[2].

Și la acest capitol, Macedonski se integrează esteticii simboliste, pe care începe s-o propage cu entuziasmul și solemnitatea sa obișnuită. Încă din 1880, în articolul citat, *Logica poeziei*, una din ideile de bază e cum nu se poate mai în nota lui Verlaine și a lui Mallarmé:

„Arta versurilor nu este, nici mai mult, nici mai puțin decît arta muzicii“. „Poezia viitorului — scria el în același sens, în 1892 — nu va fi decît muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii“[3].

Principiul este tipic simbolist, chiar dacă, pe urmele lui René Ghil din al său *Traité du verbe*, Macedonski se declară adeptul „instrumentalismului“. În realitate, se precizează:

„Instrumentalismul nu este iar decît tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor“[4].

Preocupările sale în jurul „armoniei imitative“[5] și a „versului symphonic“[6] sînt de aceeași factură.

Succesul destul de snob al wagnerismului se transmite și el simbolismului românesc. În 1892, Macedonski declară cu toată gravitatea că „*wagnerismul*,

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 317—318, 325.

[2] Dr. Andreas Liess, *L. von Beethoven und Richard Wagner in Parisier Musikleben*, Hamburg, Hoffmann und Kampe Verlag, 1939, p. 80—81.

[3] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 77, 100.

[4] *Idem, op. cit.*, IV, p. 100.

[5] *Idem, Înmormîntarea și toate sunetele clopotului, Literatorul*, I, 16, 11 mai 1880, p. 250 etc.

[6] *Idem, Versul symphonic, Literatorul*, XXVI, 1, 29 iunie 1918.

simbolismul unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc"[1]. Minulescu găsește că este foarte subtil să-și întrebe iubita:

De ce-ți sînt ochii verzi,
Culoarea wagnerianelor motive?

Afinitățile muzicale ale simbolismului românesc sînt evidente, și ceea ce se constată, după Macedonski, este o continuă teoretizare a sugestivității muzicale, de la cultul sonorității goale, formaliste, pînă la încercări de transcriere a inefabilului, a cărui noțiune există[2].

„Instrumentalismul" de la *Literatorul* are imitatori și discipoli, și Traian Demetrescu pune pe o eroină să interpreteze la pian *L'orage* de Weber. Piesa, după poet, este curată „armonie imitativă, unde s-aude căldura ploii, urletul vîntului și rugăciunea sfioasă a unui pastor"[3].

Concepția muzicalizării poeziei începe să circule printre simboliștii români oarecum cu caracter de dogmă. Presa citează teoriile lui Verlaine și René Ghil[4], și Ștefan Petică reia — s-ar zice — versurile celebre ale lui John Keats din *Ode on a Grecian Urn:*

Heard melodies are sweet; but those unheard
Are sweeter...[5].

Versiunea românească sună astfel:

Cîntarea ce n-a fost spusă
E mai frumoasă ca oricare[6],

[1] Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 101.

[2] Izabela Sadoveanu-Evan, *Impresii literare*, București, Minerva, 1908, p. 154.

[3] Traian Demetrescu, *Intim*, București, 1894, p. 64.

[4] Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară*, *Românul*, 6—7 (18, 19) august 1896.

[5] „Melodiile pe care le auzi sînt dulci, dar cele pe care nu le auzi sînt și mai dulci".

[6] Ștefan Petică, *Solii păcii*, II, 2 (*Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 133).

şi ideea se dezvoltă într-o adevărată artă poetică simbolistă:

Misterul ei e o beţie
De voluptoasă-îndurerare.
Dar în cîntarea fără nume,
Ascunsă-n negrele vioare,
E-o tragedie tăinuită;
Plîng albe vise moarte-n floare[1].

În simbolismul românesc sînt puţine formule atît de lămuritoare pentru principiile poetice ale curentului ca aceste citate din Petică, foarte orientat în materie:

„Sunetele au şi o muzicalitate care predomină în această poezie, îi dau un caracter aproape religios, şi muzica lor are în adevăr solemnitatea pe care vrea s-o dea ideea fundamentală"[2].

Este vorba, după el, ca şi pentru toţi simboliştii, de un adevărat fenomen de „transformare a liricii", şi poezia lui Macedonski *Pe balta clară* este comentată favorabil tocmai pentru „muzicalitatea" sunetelor care „predomină în această poezie, pentru ţesătura savantă de ritm, cuvînt, sunet, care-i stă la bază"[3].

Din urmă venea, ca de obicei, Ovid Densusianu, care arată, cu aparat critic, că „verbul" instrumentalist al lui Ghil este „echivalentul imaterial şi matematic al muzicii", iar Verlaine, cu a sa „lume de vis, vaporoasă ... redă, în cuvinte muzicale, care par mai mult o şoaptă, nuanţele cele mai subtile, cele mai variate"[4].

Cînd unii simbolişti români ajung la Paris, ei sînt seduşi de atmosfera cabaretului muzical, de „şansonierii" din Montmartre, şi D. Anghel evocă această ambianţă a poeziei cîntate, de stil şi tradiţie atît de franceză[5]. El regretă lipsa la noi a acestui gen poe-

[1] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 53.
[2] *Ibidem*, p. 397.
[3] *Ibidem*.
[4] *Conferenţele «Vieţii nouă»*, p. 9.
[5] D. Anghel, *Opere complete, Proză*, Bucureşti, Cartea românească, 1924, p. 189—190.

tic muzical, atît de deosebit de trivialitatea romanței lăutărești de suburbie:

„Romanțele noastre stupide și triviale jignesc sufletul și dezgustă... Cîntecul înaripat și zburdalnic, care să treacă din gură în gură, să cîștige casă cu casă, fereastră cu fereastră, stradă cu stradă și să cuprindă întreg orașul ca o epidemie, nu s-a auzit la noi"[1].

Romanțele lui Ion Minulescu (care a luat lecții de declamație pentru a le putea „spune" în public), răspund în esență tocmai acestei aspirații. Structura lor de poezie cîntată este pe alocuri evidentă și constituie, în parte, unul din punctele lor de atracție. Poetul, de altfel, înscrie „muzicalitatea melodică" printre preocupările sale fundamentale[2].

Profesînd în felul lor, măcar în intenție, o artă de „cunoaștere", simboliștii români vor vedea uneori în „cîntec" și un adevărat instrument de percepție muzicală a universului:

„Toate cele mai intime lucruri sînt melodioase, se exprimă prin cîntec. Sensul cîntecului merge departe. Da, orice cuvînt, chiar cel mai comun dintre cuvinte, are ceva de cîntec în el... orice lucru profund este cîntec. Într-un fel sau altul, cîntecul pare să fie esența noastră centrală, restul nefiind decît înveliș, păstaie, elementul dintîi în noi și în orice lucru."[3]

Este un stadiu în care estetica simbolistă devine integral intuiționistă, iraționalistă (concepția muzicii ca expresie a „inconștientului" este și ea exprimată[4]), și datoria criticii este să delimiteze aceste aspecte metafizice, perimate, de fondul viabil al unei estetici oscilante, constituită la limita dintre realitate și idealitatea cea mai evidentă.

Mai întîi, părerea că sunetele pot sugera idei reprezintă o teză admisă și de lingvistica științifică.

[1] D. Anghel, *op. cit.*, p. 189—190.

[2] Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi, Revista Fundațiilor*, 20, 1941, p. 75—76.

[3] N. Davidescu, *op. cit.*, I, p. 51.

[4] Pompiliu Eliade, *Cu privire la Maurice Maeterlinck*, București, Flacăra, 1912, p. 50—51.

Aceasta din urmă studiază fenomenul „simbolismului fonetic" și recunoaște că „un sunet pus în anumite condiții poate, prin însăși structura sa, să sugereze o idee"[1]. Deci teama, pe o latură perfect legitimă, că o poezie mediocră ar fi în principiu refractară transmiterii unui mesaj ideologic nu are temei. Dar, firește, esențial este nu ca ideea să servească de pretext pentru muzicalitatea în sine, ci, dimpotrivă, muzicalitatea să fie subordonată ideii.

Trebuie spus, apoi, că simbolismul face o serioasă confuzie, cel puțin în unele aspecte ale sale, între muzicalitate și sonoritate. Una este muzicalitatea profundă, interioară, și alta sonoritatea sunetelor goale. Între alții, Remy de Gourmont, care elogia sonoritatea cuvintelor în sine, și René Ghil, urmat la noi de Macedonski, au căzut tocmai în această eroare. Pentru poeții teoreticieni citați, muzicalitatea poetică încetează a fi sugestie psihologică și se transformă în muzică de alămuri sau combinație de versuri armonioase, exclusiv pentru ureche, a căror rezonanță se stinge cu ultima silabă.

De acest mare adevăr și-au dat seama și mulți contemporani ai simbolismului, inclusiv în literatura noastră. Raicu-Rion, de pildă, a protestat cu argumente împotriva „domniei cuvîntului"[2], și este de reținut că pînă și Ovid Densusianu declara teoriile lui René Ghil drept „exagerări"[3]. Macedonski însuși, mare adept al „instrumentalismului" și „wagnerismului" în 1892, la un deceniu interval, în 1902, va repudia această direcție, constatînd interpretarea caricaturală care începuse să i se dea de către unii discipoli:

„Wagnerismul, ce nu e decît un romantism muzical față cu epoca clasică a muzicii, a avut totuși un efect dezastruos asupra spiritului literar, prin faptul că, nevrozînd auzul prin muzicalizare, s-a străduit im-

[1] Al. Graur, *Studii de lingvistică generală,* București, ed. Academiei, 1960 p. 183—184.

[2] Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei,* ed. Savin Bratu, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 151—157.

[3] *Conferențele «Vieții nouă»,* p. 14.



perios într-un domeniu ce nu era al său, și cum neofiții literari, prin faptul că nu erau muzicanți, erau dispuși să exagereze — sub cuvînt că fac în versuri muzică wagneriană — au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei și în locul rimei depline sonanța sau rima falsă. Alții au mers mai departe: s-au lepădat cu desăvîrșire de ritm și au schimbat versul în monstruozitate, ce nu e nici proză nici vers, un fel de amfibie intelectuală ce-și închipuiește că are glas de sirenă, cînd nu-l are decît pe cel al delfinului."[1]

Rezultă de aici că simbolismul românesc trebuie analizat în mod diferențiat atît în teoriile, în nuanțele, cît și în realizările sale, urmînd a face o distincție netă între muzicalitatea interioară a lui Bacovia, de pildă, și cea de șansonetă pariziană a lui Minulescu: „Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mîine..."

Cît privește relația poezie-muzică, ea nu este nici pe departe o descoperire simbolistă, datînd încă din antichitate[2].

9. VERSUL LIBER

Preocuparea muzicalității joacă un rol central în simbolism și prin faptul că inspiră inovații formale, de natură să exprime toate nuanțele expresivității la care se tinde. Versul clasic apare uneori insuficient și inadecvat. Muzicalitatea cere un ritm mai variat și mai suplu; tirania rimei devine de multe ori obositoare. Obsesia muzicalității simfonice duce la dislocarea unui nou vers, „liber", fapt recunoscut de

[1] Al. Macedonski, *Decadentismul, Carmen,* II, 2, 25 septembrie 1902.

[2] Demetrius, *Tratatul despre stil,* tr. C. Balmuș, Iași, 1943 („cuvinte cu sunet plăcut", 11, 70; „cuvinte expresive", II, 50—51; „cuvinte frumoase", II, 173—185 etc.).

însuşi teoreticianul său, poetul francez Gustave Kahn[1].

La capitolul „ritm", Moréas ceruse şi el, mai înainte, în manifestul din 1886, „o dezordine savant ordonată", „fluidităţi ascunse", un vers alexandrin cu „opriri multiple şi mobile", întrebuinţarea de „numere impare"[2]. Pentru Verlaine, în *Art poétique*, numărul nepereche era mai „suplu" şi mai „solubil" în aer decît oricare altul. De unde predilecţia pentru strofa vaporoasă, aparent dezlînată, a poeziei simboliste, bizuită în cea mai mare parte pe o versificaţie liberă, cu număr de silabe şi cu ritm variat aproape la fiecare strofă şi chiar vers.

Problema originii şi paternităţii acestui vers, controversată în istoria literară franceză[3], rezumată şi în româneşte[4], este din punctul de vedere al cercetării noastre de minimă importanţă. Dacă Macedonski este precursor sau nu, dacă există vreo sugestie străină pentru intuiţiile sale, faptul poate stîrni oarecare curiozitate. Dar este mai interesant de stabilit ce concepţie despre versul liber aveau simboliştii români, care era teoria lor în materie de prozodie. În această privinţă se poate ajunge la unele rezultate concludente.

În ce priveşte meritele de pionier accidental ale lui Macedonski, ele se par incontestabile. Cronologic vorbind, poezia sa *Hinov* (*Literatorul*, I, 5, 17 februarie 1880) se numără printre primele producţii literare europene scrise în vers liber, bineînţeles dacă eliminăm din competiţie pe trubadurii medievali, pe Shakespeare, La Fontaine sau Victor Hugo. Rimbaud ar fi scris poeziile *Marine* şi *Mouvement*, din ciclul *Les Illuminations*, în 1872—1873, dar publica-

[1] Gustave Kahn, *Premiers poèmes, precédés d'une étude sur le vers libre*, Paris, Mercure de France, 1897.

[2] Cf. P. Martine, *Parnasse et symbolisme*, Paris, A. Colin, 1925, p. 151—152.

[3] Ed. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Mercure de France, 32e année, nr. 546, 15 mars 1921, p. 522—621.

[4] Vladimir Streinu, *Cronologia versului liber francez*, *Revista Fundaţiilor*, XIII, 3 martie 1946, p. 589—602 etc.

rea lor în revista *La Vogue* datează din 1886. Tot aici (I, 10, 5 iulie 1886) Gustave Kahn face să apară ale sale *Intermèdes, IX (Timbres oubliés, Timbres morts, perdus)*. O poetă poloneză din emigrație, Marie Kysinska, ar fi publicat și ea versuri libere în *Chat noir, La vie moderne* și *Libre revue* încă din 1882, însă volumul său *Rythmes pitoresques* apare abia în 1890. De pură coincidență este publicarea în 1880 la Lemerre (deci concomitent cu Macedonski!) a volumului peruvianului Della Rocca de Vergala *La Poétique nouvelle, Manuel Théorique du vers libre*[1]. Toate sînt fenomene de sincronicitate întîmplătoare, căci este greu de dovedit un izvor livresc, într-o perioadă cînd aceste producții erau foarte rare, iscălite de nume pe atunci obscure și pierdute în publicații străine fără răspîndire. Precursor indiscutabil, Macedonski n-a perseverat, și trebuie să așteptăm pînă la Iuliu Cezar Săvescu, Al. Petroff și alții de tot obscuri (Natalia Didachi, Demetru Demetrescu[2]), pentru a constata în jurul lui 1890 o frecvență oarecare a versului liber în poezia noastră „nouă". Tudor Arghezi, Ovid Densusianu, Ion Minulescu scriu versuri libere după 1900.

Este de altfel și data cînd apar și cele dintîi comentarii notabile despre inovațiile prozodice simboliste. Entuziasmat, Petică vede în versul liber însăși trăsătura esențială a simbolismului:

„Reforma prozodiei clasice franceze e comună tuturor simboliștilor. Însă tocmai în această reformă stă simbolismul, și nu în întrebuințarea alegoriei, metaforelor și a altora de soiul acesta."[3]

Exagerarea este evidentă și ea arată încă imprecizie în concepte. Apoi, citînd pe Arno Holz, Petică va face raportarea versului liber la „wagnerism", în consens cu spiritul întregii teorii simboliste despre

[1] C. Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, 1903, p. 150—151.

[2] Demetru Demetrescu, *Versuri unite, fantezie ritmică*, *România literară*, februarie—martie, 1888, p. 50—55.

[3] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 370.

versificație, de la Mallarmé din *Crise de vers*[1], pînă la Gustave Kahn[2] și Remy de Gourmont[3]:

„La unii poeți dintre cei tineri măsura veche a fost cu totul sfărîmată, și în locul ritmului simetric de altă dată s-a introdus un ritm larg, de o factură wagneriană. Principiul de care s-au condus poeții în această schimbare a fost că „ritmul nu trebuie să trăiască numai prin cuvintele ce le exprimă, ci să-și aibă existența sa proprie. Această regulă, formulată în urmă de eminentul literat german Arno Holz, a călăuzit aproape pe toți poeții moderni."[4]

Este interpretarea formalistă a versului liber, a ritmului care ar trăi prin el însuși, fără conținut, interpretare bineînțeles eronată, de natură să umbrească și ce este pozitiv în eliberarea din constrîngerea prozodiei mecanice. O altă interpretare funcțională apare în 1904 la Tudor Arghezi, care derivă gestul de independență față de metrică și rimă din procesul firesc de estompare și transfigurare a „ideii" poetice:

„Grad cu grad, poeții au parvenit la o stare de vaporositate a ideii, care le permite să găsească metrica și iarăși rima... Dacă impresia cîștigă, dacă puterea sentimentului cîștigă, și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate."[5]

Ion Minulescu, marele popularizator la noi al versului liber, profesa în fond aceeași dialectică a conținutului și a formei. Cum poți sugera impreciziunea în metru rigid și precis? Ce actualitate mai poate avea poezia cu formă fixă în momente de inefabil sufletesc? De unde și sfidarea clasicizanților:

„...Voi ce măsurați cu versul gîndirile ce n-au măsură".

[1] Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 241—256.

[2] Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 6—9.

[3] Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, 10e éd., Paris, Mercure de France (1899), p. 239—269.

[4] Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 297.

[5] Tudor Arghezi, *Literatura nouă, Cugetul românesc*, nr. 4. 1922, p. 325.

Dar Minulescu proceda de fapt prin simulare. Poezia sa era scrisă în versuri regulate, apoi transcrisă după criterii ritmice şi sonore studiate în vederea declamării, şi trucul se simte imediat, urmărind rimele. În principiu, poetul urmărea „o armonie ritmică ce era o năzuinţă să reproducă mişcările sufleteşti cele mai gingaşe"[1]. În realitate, efectele predominante sînt de ordinul sonorităţii verbale şi al inflexiunilor frazei recitate.

Toate aceste idei, fără îndoială explicabile şi în literatura română a epocii, nu erau totuşi suficiente pentru a constitui o „doctrină" propriu-zisă a versului liber. Ea apare abia la *Vieaţa nouă*, prin teoriile şi polemicile duse în favoarea simbolismului de Ovid Densusianu, acordat în permanenţă pe lungimea de undă a lui Henry de Régnier, Verhaeren, Viélé-Griffin, Gustave Kahn, pe care-i studiază şi de la care împrumută în esenţă, toate definiţiile. Poeţii citaţi sînt „maeştri în acest gen de versificaţie"...[2], izvorîtă nu din pur capriciu, ci dintr-o necesitate istorică:

„Sufletul modern în veşnică mişcare, de un ritm mai variat, mai capricios, cere forme de exprimare potrivite cu firea lui. Prin aceasta, simboliştii au ţinut să realizeze armonia desăvîrşită între forma şi fondul inspiraţiei poetice şi... au izbutit să impună principiul versului liber."[3]

Izvorul său muzical este afirmat de asemenea:

„Versul liber — scrie Ovid Densusianu —, cu unităţile lui ritmice inegale, nu este în mare parte decît aplicarea la poezie a concepţiunei wagneriene"[4].

Confesiunile lui Gustave Kahn sînt concludente în această direcţie[5], dar ar fi greu de afirmat că este

[1] Ion Minulescu, *Romanţe pentru mai tîrziu*, Bucureşti, Biblioteca românească, nr. 47, 1909.

[2] Ovid Densusianu, *Contraziceri şi lămuriri estetice*, *Vieaţa nouă*, II (1906), p. 536.

[3] *Idem*, *Sufletul nou în poezie*, *Conferenţele «Vieţii nouă»*, Bucureşti, Seria întîi, 1904, p. 37.

[4] *Ibidem*, p. 15.

[5] Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 8—9.

vorba numai de un izvor unic. Samain, de pildă, visa şi el un vers fluid, vaporos, „dulce", „fără ritm"[1]. Dintre ceilalţi poeţi cunoscuţi la noi, Mallarmé, A. Mockel, Viéllé-Griffin profesau concepţii asemănătoare[2]. Un izvor pus la contribuţie este şi *La Littérature contemporaine, opinions des écrivains de ce temps*, de Georges le Caradonnel şi Charles Vellay (Paris, Mercure de France, 1905), citată de Ovid Densusianu[3]. Cunoscută a fost şi *Enquête internationale sur la vers libre* (Milan, 1909) a lui F. T. Marinetti.

Odată stabilit principiul, în baza atîtor autorităţi, că versul liber, „bine aplicat", ajunge să „producă efecte muzicale necunoscute mai înainte"[4], problema capitală devine aceea a definirii acestei muzicalităţi. Este un punct pe care Ovid Densusianu îl rezolvă (în bună estetică simbolistă, de altfel) în favoarea ritmului. Prestigiul rimei în simbolism este foarte scăzut, şi toată grija cade pe ritm, pe succesiunea de accente tehnice:

„Cei care scriu versuri libere, emancipîndu-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, aşa cum rezultă din fiecare cuvînt asociat cu altul"[5].

Acest ritm se mulează pe „ritmul gîndirii", pe „ritmul sufletesc" şi reprezintă o unitate organică. Va explica deci, în continuare, Ovid Densusianu:

„Versurile libere — adevăratele versuri de acest fel, pentru că s-a scris şi se scriu multe care nu-şi merită numele — se întemeiază pe principiul armoniei interne, al muzicalităţii strînse între cele mai mici părţi care le alcătuiesc; ritmul lor variat — sau capricios la prima vedere, este de o unitate, de o

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, *Naţiunea*, II, 348, 26 mai 1947.
[2] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 784, 794, 797.
[3] Ovid Densusianu, *Păreri asupra literaturii contemporane*, *Vieaţa nouă*, I, 1905, p. 495—499.
[4] *Idem*, *Contraziceri...*, *Vieaţa nouă*, II (1906), p. 536.
[5] *Idem*, *Versul liber şi dezvoltarea estetică a limbii literare*, *Vieaţa nouă*, IV (1908), p. 248. Textul este socotit ca un fel de „manifest", de vreme ce publicaţiile simpatizante (*Farul*, 30 martie 1902) şi *Românul literar şi politic* (1 iunie 1912) îl reproduc.

condensare pe care numai cineva cu prejudecăți de școală veche nu poate să le recunoască"[1].

Raportat la tehnica poeziei clasice și romantice, acest vers aduce un plus netăgăduit de expresivitate, de nuanțare:

„Una din achizițiile cele mai însemnate ale poeziei noi este introducerea versului liber, la baza căruia stă concepția ritmurilor mai variate, mai vii, de mai multă spontaneitate, de nuanțări mai subtile, de redare mai expresivă a complicității stărilor sufletești. Versul liber a adus în estetica literară o revoluție ce lasă departe ceea ce au realizat romanticii, și, deci, în această privință, datorăm simboliștilor mai multe decît tuturor care în secolul trecut s-au gîndit să aducă unele inovații literare."[2]

Nici factorul lingvistic nu lipsește din această pledoarie, căci promovarea expresivității, a inefabilului poetic, în locul „armoniei superficiale", este concepută ca o contribuție la dezvoltarea limbii române literare:

„Dacă versul e o perfecționare a armoniei ritmice și dă mai multă atențiune felului cum sînt asociate cuvintele, sub toate raporturile, este sigur că el este chemat să joace un rol însemnat în dezvoltarea limbii literare, în sforțările de înnobilare a ei. În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinse romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă și în partea expresivă, ca și în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșeală. Și cine poate folosi mai mult din o asemenea îndrumare decît tocmai noi, care așteptăm încă limba literară bine întemeiată în toate direcțiile? În dezvoltarea estetică de azi a limbii române, simbolismul apare ca o necesitate, și cei care vor veni mai tîrziu o vor

[1] Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Vieața nouă*, IV (1908), p. 217.

[2] *Idem*, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. I, p. 63.

recunoaște — cum ne vor da dreptate puținilor care am apărat-o."[1]

Ar fi greșit totuși să se creadă că simbolismul românesc și-a dat adeziunea în mod necondiționat la versul liber, la *orice* vers liber. Cea mai mare parte o poeziei simboliste române este scrisă în vers regulat. Elogiind eliberarea versului, simbolismul n-a promovat în nici un caz licența, disprețul absolut de formă, „dadaismul".

Este apoi un fapt demn de notat că, în critica franceză chiar cea mai favorabilă simbolismului, s-au formulat chiar de la început serioase și întemeiate rezerve. Remy de Gourmont, de pildă, semnalează discontinuitățile supărătoare ale ritmurilor neregulate[2], primejdia pentru vers de a deveni amorf și prozaic[3]. Verlaine, Henri de Régnier au ridicat adevărate proteste împotriva abuzurilor, și minuțioase cercetări recente dovedesc că dacă maeștrii versului liber au introdus principiul toleranței în prozodia clasică, pe care au făcut-o mai suplă, ei nu i-au renegat niciodată principiile de bază[4].

Avea deci dreptate Ovid Densusianu cînd nu recomanda și nu accepta improvizația, versificația descusută, lipsa de rigoare formală, sub pretext de „vers liber":

„Nu, versul liber nu trebuie socotit ca o scăpare pentru cei care nu știu să versifice, între el și proză numai cei care n-au simțul artistic nu sînt în stare să facă deosebirea".

Criteriul „măiestriei" intervine și aici în mod inevitabil:

[1] Ovid Densusianu, *Versul liber, Vieața nouă* IV (1908), p. 249.

[2] Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 265—266.

[3] *Idem, Le livre des masques,* 14 ed. Paris, Mercure de France, 1923, p. 77.

[2] Henri Morier, *Le rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Viéllé-Griffin et ses relations avec les sens,* Genève, Les Presses Académiques, 1943—1944, I, p. 13.

„S-au scris și se mai scriu și azi — în Franța ori aiurea — multe versuri libere, dar puțini au ajuns să le dea o formă deplin artistică“[1].

Prin urmare, compunerea lor este la fel de dificilă ca a oricăror altor versuri, și nu este adevărat că simboliștii recurg la vers liber numai pentru că ar fi mai ușor de scris, ci fiindcă, în anume cazuri speciale, numai această formă poetică este adecvată „ideii“[2].

Că simbolismul n-a promovat cultul versificației goale, formaliste, constatăm și din cazul lui Macedonski. Acesta n-a cultivat și nu s-a revendicat niciodată de la versul liber, pe care-l numește „decadent“. Poezia *Hinov* ar fi de inspirație clasică, modelul fiind oferit de ditirambii poeziei eline:

„Rău numit decadent, acest vers nu se schimbă însă în proză. Trecea cu dibăcie de la versul cel lung la cel scurt, dar rar rupea măsura și rămînea totdeauna vers... Nu încape că o asemenea formă își are farmecul și poate să investească chiar cu frumuseți extraordinare, mai ales cînd e chemat să redea tulburări și mișcări repezi ale simțirii sau ale minții.“

De aici pînă la decadentism este însă o adevărată „prăpastie“. În epoca modernă, versul ditirambic poate să ajungă la vers liber, sau, cum îi spunea Macedonski, la „versul simfonic, forma tuturor formelor“. Reluînd în esență ideile lui Gustave Kahn despre „ondulările“ simțirii, despre „elasticitate“ și adaptare la „fond“, poetul recunoaște că acest vers:

„Ar urma, în acest caz, scurtîndu-se și lungindu-se, mlădiindu-se, neîncetat toate subtilitățile simțirii și ale cugetării ar face corp cu ele. Dar poetul lui nu s-a găsit încă.“

Macedonski mai admite că, în Franța, „armonia prea regulată și monotonă a versificării“ a putut produce o oboseală, în care împrejurare doar Verlaine și Verhaeren ar fi reușit să atingă arta. Dar este o excepție, căci:

[1] Ovid Densusianu, *Contraziceri...*, *Vieața nouă*, II (1906), p. 336.

[2] *Idem*, *Versul liber...*, *Vieața nouă*, IV (1908), p. 247—248.

„De fapt, acest vers, necerînd nici o muncă — nefiind nici vers nici proză — sau fiind și vers prost și proză proastă, a deschis deodată templul imbecilității și agramaților".

Cu atît mai reprobabilă devine această pornire în poezia română, unde o serie de versificatori care „se dau drept factori ai poeziei noi, amețiți de aceste teorii, maltratează prozodia și versificarea noastră":

„Versificația și prozodia avîndu-și legile și dînșii neputînd să și le însușească, găsesc mai comod să scrie tot ce le vine în cap și să pună acest tot pe hîrtie, așa cum li se înfățișează. Habar n-au acești nefericiți nici de bun-simț, nici de artă, nici de frumos, ce urmăresc e numai să facă a se vorbi de dînșii și oricum s-ar vorbi"[1].

Aruncînd o privire blazată asupra experienței de tinerețe care este *Hinov*-ul, Macedonski își face chiar un titlul de glorie de a nu fi „stăruit" pe această cale. Nici la bătrînețe el nu primește:

„Proteismul sau nestabilitățile ritmice ale unui asemenea fel de versificare decît atunci cînd vine de la poeți care nu-l adoptă din neputința de a înainta pe calea metrică regulată, consfințită de toate popoarele, de veacurile cîte au trecut de cînd s-a început a se scrie versuri".

Pentru poet, distincția între vers „symfonic" și „decadent" rămîne pînă la capăt absolută. Versul „decadent":

„Este neputința unei anumite categorii de scriitori de-a le da la iveală versuri bune, iar o astfel de neputință dînșii și-o ascund sub bombasticile denumiri de poezie simbolistă ori decadentă. La o așa povîrnire contribuie mult, pe lîngă ignoranță și neîndemînare, o dorință de a se singulariza, cît și, uneori, cea de a face acrobație în fața cititorilor. Din punct de vedere general, cei care scriu versuri ce nu sînt nici proză nici poezie o fac numai pentru că nu pot să scrie altfel, iar sub eticheta simbolism și decaden-

[1] Al. Macedonski, *Versul zis «decadent»*, *Universul literar*, XXXII, 30, 24 iulie 1916.

tism rimele proaste şi ritmul greşit se schimbă în minuni ale artei."

În schimb, versul „symfonic" este tot ce poate fi „mai greu":

„Versul symfonic trebuie, mai întîi, să nu fie ceva voit și să facă corp cu ondulările simțirilor și cugetărilor exprimate, cu urcările și coborîrile lor. Rupînd cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de o elasticitate rară și care să îmbrace fondul, să i se adapteze cu supleţea unei mănuşi ce urmează oricare cută a mîinii și a degetelor. S-ar putea zice că, pînă la un punct, versul symfonic s-ar cuveni să fie, el singur, forma cu care va trebui să se învestmînteze poezia viitorului."

În pas cu teoriile lui Gustave Kahn despre versul liber[1], versul „symfonic" la Macedonski este însuși prototipul unității poetice perfecte, suprema măiestrie în arta versului, a cărei carieră viitoare o prevede cu remarcabilă intuiție:

„Dacă, încă o dată, adevăratul vers symfonic nu trebuie confundat cu imbecilitățile celor inculți sau cărora le lipsește și cultura și auzul muzical, cît și cu cercările de versificaţie mai totdeauna greşite, ale începătorilor"[2].

Aceste rezerve, precum și celelalte pe care le formulează însuși simbolismul, ne ajută mult la fixarea unei opinii despre estetica versului liber, combătută constant de detractori, dar și de critica de la *Viața românească*[3].

Binevenit sub raportul emancipării, al eliberării din uniformitate, al posibilității variate de expresie a ideii poetice și a sugestiei muzicale pe care le oferă, versul liber prezintă marele risc al alunecării în proză ritmată și de aici direct în proză.

[1] Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 17, 33—34.

[2] Alexandru Macedonski, *Versul symfonic*, *Liberatorul*, XXIII, 1, 29 iunie 1918.

[3] Izabela Sadoveanu-Evan, *op. cit.*, *Viața românească*, III (1908), vol. VIII, p. 392; [G. Ibrăileanu], *Miscellanea: Note... Modernism*, *op. cit.*, XIV (1923), p. 462; *Miscellanea: Dar versul liber?*, *op. cit.*, 1926, vol. 67—68, p. 442.

Observaţia capitală ni se pare a fi însă alta: poezia pierzînd orice rigoare formală în căutarea muzicalităţii interioare riscă să cadă în discursivitate şi prozaism, adică în chiar ceea ce ea caută insistent să evite. Emoţia nu o dată se diluează, iar intenţia devine difuză. Versul liber corespunde uneori în mod fecund personalităţii originale a poetului. Dar el poate şi s-o deservească prin aceea că îngăduie dilatarea verbală, stilul amorf şi tern, lipsit de relieful ritmului regulat şi al rimei, adică de suficientă plasticitate.

Aceste fenomene negative, vizibile şi azi într-o parte a poeziei tinere, care pare a avea fobia ritmului regulat şi a rimei[1], au la origine drumul deschis (cu raţiunile sale pe vremuri) de simbolism. Dar experienţa sa azi este consumată, depăşită, şi pe bună dreptate unii poeţi ca Al. Philippide, contemporani atît cu apariţia, cît şi cu degenerarea versului liber românesc, atrag atenţia asupra deficienţelor acestui vers[2], a cărui fetişizare nu este în nici un caz recomandabilă.

10. FORMĂ ŞI FORMALISM

Încheind observaţiile noastre asupra esteticii simbolismului românesc o concluzie se desprinde cu toată claritatea: ideea de formă joacă în concepţia şi creaţia simboliştilor români un rol extrem de important şi pe alocuri chiar exclusiv. Cînd ajunge la un astfel de stadiu, este evident că simbolismul degenerează în formalism, transformînd poezia în joc gratuit de pură virtuozitate a expresiei.

[1] *Presa literară şi problemele creaţiei*, referat prezentat la plenara comitetului Uniunii scriitorilor din R.S. România, *Gazeta literară*, 28 noiembrie 1963.

[2] Al. A. Philippide, *Studii şi portrete literare*, Bucureşti, E.P.L., 1963, p. 46, 48, 65.

Această orientare, proprie de altfel întregului simbolism european, lasă şi la noi o serie de urme serioase. Ele au la bază anume erori teoretice, care provin, toate, din cîteva atitudini şi teorii cu circulaţie în poezia apuseană a epocii, receptate cu excesivă docilitate. Este adevărat că au existat şi rezistenţe, unele formulate de simboliştii înşişi. Dar nu poate fi tăgăduit un fapt de primă evidenţă: pe o latură a sa, simbolismul românesc a reprezentat în literatura noastră o experienţă formalistă de proporţii, cea dintîi de acest gen, cu rezultate greu de acceptat în totalitate.

Totul pleacă de la o eroare de bază. Citind atent manifestul lui Moréas, rezultă limpede că distincţia dintre conţinut şi formă era concepută în mod mecanic, fapt care va duce la ruperea unităţii operei de artă. Ideea ar exista undeva, izolată, şi poetul simbolist nu face altceva decît să-i confecţioneze, de ocazie, „hainele somptuoase ale analogiilor exterioare"[1].

Creaţia se transformă în artificiu, în tehnică pură a expresiei, poziţie care stă la baza erorii formaliste. A trata problemele de formă „în sine", pentru ele înseşi, este o tendinţă care deschide drum tuturor *ismelor* moderniste. Poezia alexandrină, barocă, este precursoarea directă a genului, care tinde să îmbrace, prin Mallarmé, aspecte extreme. Toţi poeţii simbolişti la rîndul lor au dat cea mai mare atenţie problemelor de formă, preocupîndu-se într-un grad înalt de chestiuni de ritm, lexic, sonoritate. Versul este tratat ca o unitate sonoră, căutîndu-se metodele cele mai savante de a-l face cît mai expresiv cu putinţă. Valoarea lui *e* mut tinde să joace un rol capital, şi accentul silabelor să devină cheia universului. Versul liber are „legile" sale, norme interne inflexibile, a căror perfecţionare constituie o adevărată obsesie[2].

Vor fi deci puse la contribuţie cele mai savante ritmuri, cele mai studiate armonii verbale, pauze,

[1] Cf. P. Martino, *op. cit.*, p. 151.
[2] Henri Morier, *op. cit.*, p. 64—65; III, p. 265.

asonanțe și refrenuri. Organizarea tipografică a paginii joacă și ea rolul său. Un vocabular rar, complicat, format adesea din cuvinte noi, „neologisme străine de limbă", cu funcție „incantatorie", sau arhaizante, formează vehicolul verbal de predilecție. Manifestul lui Moréas cerea „un stil arhetip și complex", făcut din „vocabule fără pată, din perioade care se curbează alternînd cu perioade ondulate prin supresiuni" (formulările sînt prețioase și vagi), din „pleonasme semnificative, elipse misterioase", stil „foarte îndrăzneț și multiform".

Toate aceste procedee constituie o adevărată artă a limbajului, indiferent de conținutul poeziei, o tehnică, o „știință" a valorii cuvintelor, în relațiile și reacțiile lor reciproce, ceea ce reprezintă de fapt un formalism cras, în care funcția practică și noțional-ideologică a limbajului este disprețuită.

Deși părintele involuntar al formalismului românesc este, într-un fel, Macedonski, cu ale sale teorii și preocupări „instrumentaliste", o pledoarie susținută în favoarea formalismului la acest poet nu se constată. El va lua chiar poziție împotriva formalismului, combătînd ruperea fondului de formă[1], deși tot Macedonski este acela care scrie că „sunetele joacă... în simbolism același rol ca al imaginilor". Anticipînd teoriile foneticianului Maurice Grammot, poetul observă că:

„Sunetele închise ca î, u, ă și sunetele grave ca *a* și *o*, vor deștepta cele dintîi senzațiuni triste și întunecate, iar cele din urmă senzațiuni sonore, dar solemne".

Dar tot Macedonski face rezerva esențială:

„Cei care își îngrijesc forma, fie în simbolism, fie în orice alt gen, pot fi numiți artiști sublimi, dar niciodată pedanți. După cum nu pedantism este a vorbi gramatical, de asemenea nu este pedantism a întocmi versurile după gramatica lor. Ar fi timp

[1] Adrian Marino, *Macedonski, antiformalist*, *Tribuna*, IX, 13—14, 1—8 aprilie 1965.

a nu se mai încuraja dezmăţarea şi stricarea limbii şi a gustului public.

Sînt, este adevărat, simbolişti care cu privire la sunete duc lucrurile prea departe, acordînd literelor nu numai o valoarea muzicală, ci şi o valoare de culoare. Litera *a*, zic aceştia, dă senzaţiunea *negrului* şi aşa mai departe!"[1]

În schimb, aceste reticenţe la discipolii săi dispar, şi de abia din acest moment se poate vorbi de un formalism românesc, efectiv practicat şi teoretizat. Ca specimen se poate cita cazul lui Al. Petroff, care scria în 1898—1899 versuri ca acestea, pline de aliteraţii:

Pierd myrţii roz-albe petale pe cale şi plină e luna.

Prototipul este *Pe balta clară* a lui Macedonski:

Pe balta clară barca molatică plutea...

Eufonia n-a luat încă forme teribil de exagerate, dar ea va trece repede în elucubraţii:

Lachmi!
— La, mi, mi, la
Knuma... Dar nu; Phtah
Din turn,
Preschimbă zarea-n moarte sumbră,
Şi Hapi, greu trecînd în zbor...
— Sol.

Un „manifest", oarecum formalist, se întîlneşte deabia în 1900, la Ştefan Petică, în articolul său *Transformarea liricii*. Aici se elogiază, într-adevăr, ritmul cu „existenţa de sine stătătoare", în locul „frazelor clare, simple, cu construcţie simetrică; coloritul savant, strofele, de o magie nesfîrşită"; cuvintele cu „o anumită muzică, care poate da efecte surprinzătoare şi care le poate constitui un scop în sine"[2].

Cînd simboliştii noştri dau peste mărturiile lui Remy de Gourmont, îndrăgostit de „frumuseţea fi-

[1] Al. Macedonski, *Symbolismul*, *Ţara*, III, 625, 2 iulie 1895.
[2] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 395, 397.

zică a cuvintelor"[1], pasionat de cuvinte „pentru ele înseși, pentru estetica lor personală", care i-au procurat „poate mai multe plăceri chiar decît ideile", ei devin de-a dreptul entuziasmați. Textul este nu numai citat[2], dar și parafrazat, operație cu care se însărcinează D. Anghel. Acesta scrie un *Imn* cuvintelor, așezat apoi în fruntea volumului *Fantezii:*

Împerecheri ciudate de slove... o, cuvinte!
Ce farmec se deșteaptă cînd vă rostește gura...
De n-ați fi fost voi oare, atunci cu ce veșminte
S-ar fi îmbrăcat pe lume și dragostea și ura?

În relațiile umane, poetul se lasă sedus de „farmecul vorbei"[3], iar conștiința sa estetică îi este sau vrea să apară de-a-ntregul formalistă:

Sunete, culori și forme, asta-i toată viața noastră.

Străbate, cum vedem, și în simbolismul românesc tendința, mallarmeană la origine, de a „reda inițiativa cuvintelor"[4] și, în tot cazul, aceea de a asocia cuvintele după „valoarea sugestivă a fiecăruia"[5]. Preocuparea este foarte evidentă în special la Ion Minulescu, mare colecționar de nume exotice, rare, fastuoase, de neologisme de efect, predilecție care corespunde unui punct de program precis. El cere în poezie „forme noi"[6], „prețiozitate în comparații", „atmosferă plastică"[7], prin întreaga sa personalitate artistică dovedindu-se estet, în forme declarate, afișate cu ostentație.

[1] Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 14.
[2] [Al. Macedonski], *Litere și arte: Asupra poeziei, Forța morală*, I, 2, 4 noiembrie 1901; N. Davidescu, *op. cit.*, II, p. 111—112.
[3] Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, București, Publicom, 1945, p. 92.
[4] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 452.
[5] Ovid Densusianu, *Versul liber, Vieața nouă*, IV (1908), p. 248.
[6] Ion Minulescu, *Aprindeți torțele, Revista celorlalți*, I, 1, 20 martie 1908.
[7] *Idem. Nu sînt ce par a fi, Revista Fundațiilor*, 1941, nr. 10, p. 75—76.

Trebuie totuşi de făcut o observaţie. Aceste teorii formaliste n-au permanent şi peste tot putere de circulaţie în simbolismul românesc, cu toate acuzaţiile contrare ale detractorilor[1].

El nu aderă în mod integral la această concepţie, şi chiar dacă unii poeţi s-au lăsat, uneori, seduşi de ideea artei ca pură formă, ei revin, se corectează, ştiu să stabilească distincţiile necesare. Simbolismul, arată Ştefan Petică, nu se reduce la simplă „formă", şi de altfel, care curent literar nu şi-a pus probleme de formă?

„Simbolism, artă, formă! Dar atunci celelalte şcoli nu caută frumuseţea exterioară, nu se ocupă de formă? Dar ce a făcut oare clasicismul dacă nu s-a ocupat de formă, şi încă cu o îngrijire foarte amănunţită. Deosebirea dintre clasicism şi simbolism, care nu e decît o nuanţă din marea şcoală estetă modernă, stă tocmai în faptul că simbolismul introduce idei multe şi noi, cu cugetări semeţe şi revoluţionare, şi în privinţa aceasta e superior ca fond şi clasicismului şi romantismului."[2]

Este tipic cazul lui Macedonski, care introduce şi patronează un timp inovaţiile. Apoi le repudiază, fie că ele se numesc „instrumentalism", sau vers liber, „decadent", pentru a ajunge la sfîrşitul vieţii la concluzia foarte lucidă că „versurile proaste" nu sînt „culmi de formă", iar „proza ritmată" nu este „poezie"[3]. La Tudor Arghezi aceeaşi redresare[4]. De notat că aceste distincţii se fac într-un text care pledează pentru principiile fundamentale ale esteticii simboliste, bine distinse de interpretarea lor exagerată. Rezerve identice formulează şi B. Fundoianu:

„Logica a stricat mult şcolii simboliste. Teoria vocalelor l-a nefericit pe Rimbaud; aceea a instru-

[1] Anton Bacalbaşa, *Arta pentru artă*, Bucureşti, 1894, p. 46; Sn, *Simbolismul în artă*, *Ţara*, III, 609, 11 iunie 1895; întreaga polemică de la *Drum drept* etc.

[2] Ştefan Petică, *op. cit.*, p 364—365.

[3] Al. Macedonski, *Reapariţiunea «Literatorului»*, *Literatorul*, nr. 1, 29 iunie 1918.

[4] T. Arghezi *Vers şi poezie*, *Linia dreaptă*, nr. 2—3, 1904.

mentației. pe René Ghil; aceea a cuvintelor cu sensuri suprapuse, pe Mallarmé; aceea a vocabularului, pe Moréas."[1]

Ele se repetă și, exceptînd cercurile restrînse de avangardă, se poate afirma că poeții care au rămas mai mult sau mai puțin fideli simbolismului n-au elogiat niciodată formalismul. Dimpotrivă, ei îl critică, și Ion Pillat rezumă opinia literară curentă asupra întregii probleme:

„Introducerea senzației în citatul sonet (este vorba de *Correspondances*, n.n.) ca mijloc de incantație spirituală e marele aport al lui Baudelaire și al simboliștilor, dar inovația oferea, în același timp, și o tot atît de mare primejdie, de care, cu vremea, simbolismul n-a scăpat. Abuzul de senzații a dus cu timpul la poezia de senzațional ieftin a suprarealiștilor și a dadaiștilor francezi, a futuriștilor italieni, a expresioniștilor germani. Pe cînd abuzul de simbol, transformat în manieră alegorică — la fel cu vocabularul prea obscur sau prea căutat a multor simboliști —, le-au demodat foarte repede versurile."[2]

*

Concluzia generală care s-ar putea reține din analiza procedeelor estetice simboliste ar fi, deci, următoarea: considerate izolat, absolutizate, rupte de conținutul ideologic și emoțional al poeziei, unele din principiile sale pot da naștere la exerciții formaliste, vicioase din punct de vedere artistico-ideologic.

Folosite însă în spirit pozitiv, aceste procedee, existente și mai înainte și independent de simbolism, dar dezvoltate și nuanțate de acesta, pot fi și sînt efectiv acceptabile. Poezia actuală nu ocolește nici simbolurile, nici „corespondențele" (în sens de asociație poetică de date senzoriale și ideologice), nici

[1] B. Fundoianu *Decadența, un capitol din istoria simbolismului*, *Cuvîntul liber*, I, 42, 15 octombrie, 1920, p. 24.

[2] Ion Pillat, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor*, IX, 7 iulie 1942, p. 167.

sugestia, nici muzicalitatea. Supuse, deci, unui nou mod de asimilare și elaborare artistică, subordonate mesajului ideologic, integrate substanței însăși a poeziei, dozate cu moderație și, mai ales, purificate de orice formalism, funcția lor estetică se păstrează intactă.

Teoria simbolistă a făcut uneori eroarea de a izola și dogmatiza cîteva elemente care intră în componența poeziei, înțeleasă unilateral, fragmentar. De îndată însă ce rectificarea se produce, modalitatea poetică simbolistă ajută la reflectarea mai profundă și nuanțată a realității și a eului liric. Subordonate principiului unității artistice dialectice dintre conținut și formă, aceste procedee fac parte integrantă din tehnica artistică universală, elaborată de-a lungul întregii istorii a literaturii. Ele pot fi uneori utilizate cu folos, pentru crearea unei imagini artistice tot mai bogate și originale a vieții în continuă prefacere.

În sfîrșit, trebuie reținut și faptul, care va reieși pe deplin din examinarea temelor simbolismului și a modului lor de realizare, că simbolismul, ca mișcare literară, nu se confundă, peste tot, cu estetica sa, definită în termenii de mai sus. Nu numai că, așa cum s-a putut vedea, a existat poezie simbolistă cultivată în reviste care nu-și spun simboliste, și invers (printr-o disociere evidentă a creației de teoria corespunzătoare), dar această separație se constată și în interiorul poeziei pur simboliste, în sensul că, în procesul creației, unele aspecte estetice se estompează, altele sînt subliniate, iar altele suferă modificări însemnate. Programul, ca atare, nu va fi deci tradus, pas cu pas, în opere riguros corespunzătoare, care-și au de cele mai multe ori viața lor proprie, față de care principiile simboliste nu joacă alt rol decît acela de a da orientări mai mult sau mai puțin de principiu.

VI. TEMELE SIMBOLISMULUI

În definirea curentelor literare, conţinutul programului estetic joacă, fără îndoială un rol important. Şi mai însemnat este însă repertoriul temelor specifice, modul lor de interpretare, precum şi al temelor universale pe care aceste curente le reactualizează. Numai o astfel de enumerare şi analiză ne poate da o imagine exactă a configuraţiei generale a curentului; doar prin studiul tematic se poate ajunge la o *descriere* completă a unei direcţii literare.

Se-nţelege, nu susţinem că o fenomenologie de ordin formal, aşa cum se practică adesea în estetica literară idealistă, reprezintă un răspuns la problemele care ne preocupă. Dar chiar analiza ştiinţifică ne arată că izvoarele sociale, morale şi ideologice, psihologia scriitorilor în cauză, întreaga condiţionare a epocii fac ca anumite teme să fie cultivate de predilecţie, altele să fie lăsate în umbră, iar unele să fie cu totul părăsite. Între conţinutul unui curent literar şi temele sale fundamentale există o legătură dialectică, organică. Această observaţie se verifică şi în cazul simbolismului românesc, a cărui descriere devine imperios necesară. Despre conţinutul său real, obiectiv, ideile şi temele care-i sînt proprii spun totul.

Cînd se încearcă o astfel de operaţie nu trebuie să se cadă însă în eroarea unei despuieri exhaustive de volume, luate la cercetare în serie. Ca peste tot pînă acum, avem în vedere doar operele şi autorii esenţiali. Nu vom alcătui deci un catalog excesiv analitic şi mai ales statistic, ci numai o trecere în revistă a principalelor teme simboliste, ilustrate prin cîteva citate tipice, urmărind pe cît posibil şi la acest capitol diferenţierea diferitelor aripi ale curentului. Inventarul va încerca să reţină, aşadar, momentele capitale şi va indica doar punctele de reper. Totuşi este necesar ca acest „tur de orizont“ să fie îndeajuns de amănunţit şi de precis, ca pe baza acestui atlas geografic să se poată obţine o imagine limpede şi completă, în ansamblu, a ceea ce a reprezentat — efectiv — simbolismul românesc, despre care s-au formulat multe judecăţi generale şi puţine definiţii aplicate la obiect. Şi totuşi numai acestea din urmă sînt cu adevărat solide, revelatorii şi ştiinţifice, de natură să înlăture impresionismul şi diletantismul, cu şi fără aparat critic, din istoria literară.

1. FORMELE EVAZIUNII

Poezia simbolistă cu punct de plecare, psihologic vorbind, într-un individualism moral, nu exclusiv, dar în tot cazul destul de răspîndit, cultivă din capul locului *singurătatea* drept una din temele sale de bază. La prima vedere, s-ar părea că poziţiile romantismului nu sînt depăşite. Marii izolaţi, marii însinguraţi sînt prin definiţie eroii romantici, şi simboliştii lasă de multe ori impresia unui romantism întîrziat, oarecum minor. Dar o privire mai atentă dezvăluie tendinţa de particularizare, de tratare prin nuanţe proprii a „singurătăţii“, care în simbolism este cu totul alta decît la Byron sau Vigny.

Nici în simbolismul apusean, și cu atît mai puțin în cel românesc, nu întîlnim atitudini de mare orgoliu și sfidare. Atmosfera de singurătate morală care înconjură poetul simbolist nu-l împinge să proclame izolarea ca suprem stil de viață. Singurătatea nu-i dă nici delicii, nici mari exaltări, nici atitudini egolatre sau „geniale", nici idei despre permanența „unicului" și individualului în lume. Dimpotrivă, singurătatea este resimțită de simboliști ca o apăsare (uneori chiar ca o suferință), evocată însă în surdină, semielegiac. Senzația este numai de neplăcere, de insatisfacție morală, nu de criză, indiciu că poetul simbolist, în ultimă analiză, nu se complace în singurătate. El în nici un caz n-o exaltă, ci numai o evocă în tonuri melancolice, de regret, ca o realitate inevitabilă, obsedantă, care-l predispune la găsirea unei soluții de depășire, de evadare.

Trecerea de la singurătatea de tip romantic la aceea de tip simbolist se observă destul de limpede încă în poezia lui Ștefan Petică. Acesta este un obsedat al însingurării morale. Intenționa să dea o tragedie cu titlul *Cîntecul singurătății*, și din tot ce a scris pe această temă ceea ce se desprinde este ideea de damnare, de fatalitate, de tragic:

Stingheră tinerețe străină de plăcere!
Ea n-are roze-n plete, nici rîsuri fericite,
Și amforele-s goale de vinuri strălucite,
Iar fața ei e față de zbucium și durere.
Eu nu am cîntul vesel din temple larg deschise,
Nici fruntea-ncununată de verzi cununi de palmi!

El chiar vorbește de „tragica singurătate" (*Cîntecul toamnei*, XIII), și experiența sa socială și morală, plină de ratări și înfrîngeri, îl autoriză subiectiv să se simtă un izolat, fără ieșire practică:

Bătui la porțile străine,
Și-nchise porțile-au rămas.

Dar soluțiile imaginare, ideale, pe care le sondează, trădează imediat fibra simbolistă. Petică va

scrie atunci, cum vom vedea, despre transfigurare prin muzică, va avea noţiunea „beţiei“ de parfumuri, a reveriei prerafaelite etc. Singurătatea, ca atare, el n-o cîntă. Ea nu este decît un impuls spre evaziune, aşa cum se constată mai peste tot în simbolismul românesc, care cunoaşte la acest capitol atît aspecte de adîncime, cît şi superficiale, exterioare, cu o notă foarte tipică surprinsă de D. Iacobescu în *Marşul Izolaţilor*, adevărat imn al simboliştilor noştri:

Spre izolarea zărilor fugare,
Spre măreţia mărilor polare,
Spre umbră, spre tăcere, spre uitare...
Adio, adio!
Pornim
În ritmul unui marş de ţintirim.

. . . .

. . . .

Şi palid, şi solemn, şi gînditor,
Cu aripi uriaşe de condor,
Pluteşte sufletul în depărtare
Spre izolarea ţărilor polare,
Spre umbră, spre tăcere, spre uitare.

Momentul cel mai profund al psihologiei singurătăţii se constată însă în poezia lui Bacovia. El se mărturiseşte *Singur* nu o dată:

Sînt solitarul pustiilor pieţe.

*

Cînd voi fi liniştit, voi scrie un vers
În care veţi vedea că sînt părăsit.

*

Tot mai tăcut şi singur,
În lumea mea pustie —
Şi tot mai mult m-apasă
O grea mizantropie.

Totul este resimțit la un diapazon acut, patetic, prin confesiuni strangulate, de resemnare:

Cît de străin sînt de țara mea,
Și nici un dor nu mi-a rămas.

Reacțiunea este retractilă și inhibită:

Mai bine singuratic și uitat,
Pierdut să te retragi nepăsător,
În țara asta plină de umor,
Mai bine singuratic și uitat.

Dar, spontan, soluția „simbolistă" își face loc — alcool și fum de țigări —, mijloc infailibil de uitare, de evaziune:

Eu trebuie să beau să uit ceea ce nu știe nimeni,
Ascuns în pivnița adîncă, fără a spune un cuvînt.
Singur să fumez acolo neștiut de nimeni,
Altfel, e greu pe pămînt...

Un claustrat moral ne apare în lungile sale declamații și Mihail Săulescu, poet care se contemplă adesea în postură de „cuget solitar":

Aseară, gîndul meu era un solitar...
Chilia lui, castelul meu de vise.

Însă imediat intervin transfigurările literare, convertirea solitudinii în simboluri:

Mi-e sufletul ca un deșert palat,
Ce-așteaptă ca stăpînul să-i revie
Din țara-n care a plecat...

Imaginea pare a fi luată din Samain, al cărui „suflet de infantă" locuiește în „vechiul Escurial", și ilustrează o tendință proprie simbolismului de a suprapune peste ordinea autobiografică sau a universului simboluri și corespondențe. Izolarea va avea deci „cifrul" său, procedeu surprins pentru fiecare temă a universului moral simbolist. Poetul este insul pierdut în aglomerația urbană, în palate vaste, în

temple, în camere anxioase, în chilie, precum la N. Davidescu:

Mă simt atît de singur și-atît mă simt de trist,
În mijlocul odăii bolnave de-ntristare,
Încît mă văd în chipul de pal seminarist.
Ce-nchis în niște ziduri de negre seminare
Își caută zadarnic în inima-i pe Crist,

în „cavouri de temple bizantine", ca la Ion Minulescu, autor de joviale *Strofe pentru mine singur*, cu predilecții pentru solilocvii grandilocvente, *De vorbă cu mine însumi*. Dialogul *ego-alterego* se consumă lucid și cam blazat, căci nici una din soluțiile care se oferă singurătății nu satisface:

Vorbesc cu mine însumi, și-mi zic:
— De ce mă minți
De-atîția ani de-a rîndul, că tu ești cel mai mare...

Vorbesc cu mine însumi, și-mi zic:
— De-atîția ani,
De cînd mă porți spre-același sublim necunoscut,
De ce mă minți cu-aceleași îndemnuri de temut
Și-mi profanezi credința cu-același prefăcut
Surîs —
Citit pe buze de josnici curtezani?

La Ion Minulescu, temperament sociabil, singurătatea este, de fapt, o atitudine literară, situată la polul opus față de aceea a lui Bacovia. Între aceste extreme există nuanțe: gestul de refugiu sentimental în intimitatea eului:

Te-am căutat atîta, și-acuma te-am găsit
Ascuns adînc în mine, tu nu-mi puteai vorbi.
O, suflete, tovarăș și frate obosit,
Ce-am căutat în lume cînd tu erai aci?,

ca la Mihail Cruceanu, contaminat și el de atitudini estete („Și sufletul meu singur e trist ca o poveste"), sau înfiorarea reținută în fața decorului familiar, pustiu, precum la Ion Pillat. Acesta, în *Amăgiri*, evocă

singurătatea iernii, a grădinii, a casei goale, cu emotivitate sobră, de intelectual distins, care se înduioșează la limită.

Care sînt efectele morale și literare ale singurătății poezia simbolistă documentează din plin asupra lor. În izolare sufletul pierde din capacitatea sa de consonanță, se individualizează. Devine trist și melancolic. Aspirațiile absolute nesatisfăcute, ratările, înfrîngerile morale joacă și ele un rol important în generalizarea acestei stări de spirit, care predispune la toate nostalgiile, evaziunile și visările posibile. *Melancolia* constituie deci una din atitudinile simboliste tipice, la Samain de pildă („*J'ai l'âme en mélancolie*"[1]), și poeții se complac s-o evoce mai ales sub eticheta de *spleen*. Este, cum știm, un amestec de plictiseală profundă, dezolare și tristețe abstractă, care nu se confundă cu simpla plictiseală, efemeră, sau cu romanticul *mal du siècle*.

Acesta era făcut din melancolie sumbră, reverie, decepție și pesimism. *Spleen*-ul simbolist, inițiat de Baudelaire, este apăsarea sumbră a anotimpului pluvios, a zilei interminabile, aride, fără conținut, a speranțelor învinse și a neliniștii atroce, de durată. Este apoi o „langoare" produsă de tristețea apelor stătute, mucede, din canale; de melancoliile liniștii duminicale ale orașului mic de provincie (vezi *Complainte de la lune en province*, *Complainte d'un certain dimanche*, *Dimanches* de Laforgue); de monotonia mecanică, exasperantă, a existenței fără conținut, care împinge pe același tipic poet francez să exclame:

Tâchons de vivre monotone[2]

să se lamenteze:

Je m'ennuie, natal! je m'annuie,
Sans cause bien appréciable...[3]

[1] *Mi-e sufletul melancolic.*
[2] *Să-ncercăm o viață monotonă.*
[3] *Mă plictisesc, mă plictisesc,*
Fără motiv, cu adevărat...

şi care-şi găseşte expresie într-un vers celebru:

Ah! que la vie est quotidienne[1]

Primul poet român cu acuitate pentru astfel de notații este, după toate indiciile, Traian Demetrescu. Acesta evocă fugitiv, în *Sensitive*, „melancoliile tăcerii" și mai ales *spleenul*, „urîtul" sufletesc:

Iar urîtul — vechi tovarăş —
Vine...
Şi în linişte s-aşază
Pe-ale inimii ruine...
Iar urîtul — vechi tovarăş —
Vine...

Un volum chiar cu același titlu *Spleen* dă, în 1891, Al. Obedenaru, și a clasa pe autor printre „parnasieni" (cum a făcut editorul său N. Davidescu) este sub acest aspect o eroare care se constată şi în cazul lui Mircea Demetriad, poet chiar obsedat de *spleen*. El observă cu tulburare cum „se întinde monotonia" în conștiințe (*Monotonia*) și se complace în lucidități baudelairiene apăsate:

Făr-de idei şi făr-de scop, nehotărît,
Un gol arid, nelocuit, păstrez în mine;
Un cer murdar, meschin, urît,
Ce-nchide-n nori apusul vis şi-a lui lumine.

În alt loc, pastișînd în mod direct *Chanson d'automne* a lui Verlaine, Mircea Demetriad ajunge la concluzii și mai sumbre:

Nu ştiu. Un pustiu
În mine se face
Sînt mort? Oare-s viu?
Nu ştiu. Sînt pustiu!

În realitate, este vorba mai mult de o poză, dovadă că *spleen*-ul său se convertește ușor în atitudini estete şi că sentimentul este doar de suprafaţă:

[1] *Ah! cît de cotidiană este viaţa.*

Ale mele zile sînt pustiuri cari
Rătăcesc în ele roze caravane;
Cîte visuri blonde, albe, suverane,
Cîţi emiri fatidici, dar cu muşchii tari.

Totuşi, aceste atitudini artificiale nu definesc întreg simbolismul românesc, care continuă de fapt un conţinut emoţional tradiţional. Ce este „dorul" poeziei populare decît tot o stare de *spleen*, originară, elementară? Sufletul urban, cult, complică şi nuanţează „dorul" ancestral, şi poetul simbolist, atunci cînd vibraţia îi este reală, nu face altceva, figurat vorbind, decît să transcrie în cheia sa o melodie populară. Dovadă poezia Elenei Farago, plină de „doruri", adevărat punct de intersecţie între nostalgia de tip tradiţional şi simbolism, cu o pronunţată melancolizare a temelor şi decorurilor folclorice. Analogia *melancolie-dor* constituie încă unul din puternicele argumente care pledează în favoarea existenţei unui simbolism românesc autentic, cu punct de plecare nu într-un proces estetizant sau de imitaţie, ci într-o străveche atitudine populară în faţa existenţei. „Dorul" de sat, desigur, diferă de „dorul" de oraş. Dar substanţial, calitativ vorbind, deosebirile nu sînt mari. Cauza „dorului" variază după împrejurări şi mediu. Totuşi, „trăirea", în ultimă analiză, este identică.

La Ştefan Petică se observă perfect tocmai această transformare în sens simbolist a vechiului „dor". Cînd scrie:

Mi-e dor d-un cîntec plin de jale,

el n-a ieşit încă din atmosfera doinei. Dar cînd, în versul următor, poetul declară că-i este dor:

De-o adiere parfumată,

el a trecut imediat la un alt registru. Petică face apel la o altă gamă de senzaţii şi de emoţii, de astă dată pur „simboliste", ştiut fiind rolul important pe care-l joacă olfactivul în această poezie. Prin urmare, nu orice fel de *melancolie* — *spleen* trebuie suspectată

de poză și anulată, ci numai afectarea, complicarea sa prin atitudini artificiale, alambicate. Trebuie arătat că în simbolismul românesc există ambele poziții, cultivate într-o măsură aproximativ egală.

Nu vedem de ce ar stîrni îndoială o confesiune ca aceasta a lui Ștefan Petică:

Melancolia adorării,
Cu mîini intime, obosite,
În ceasul sfînt al înserării
La țărm de ape liniștite,
Eu o cunosc.

Predilecția pentru „floarea dorului ce moare", pentru muzicalitatea în surdină a viorii, pentru crizantemele albe, ofilite, la acest poet de aci provin, printr-o echivalență poetică spontană de ordinul corespondenței. Este un fenomen care se constată și la D. Anghel. Acesta are uneori atitudini stilizate, afectate, de mare melancolic romantic[1]. Însă psihologia tristeții vagi, într-un mediu floral, saturat de efluvii, este pur simbolistă:

Miresme dulci plutesc în aer sub bolți umbrite de liane,
Și-i liniște-n grădina toată și pace ca-ntr-o săhăstrie
În care-ar fi murit viața învinsă de melancolie.
Din trandafiri, ici-colo, pică petale albe, diafane.
Ș-un glas de greier nu s-aude măcar să-nalțe imnul vieții,
Să rupă liniștea tăcută în jurul celor ce-au să moară;
Își face cuib uitarea tristă și pacea crește funerară
Pe unde pasul nu mai calcă și nu mai cîntă cîntăreții.

Cu visuri, cu gîndiri frumoase, cu fantezia mea cu viață,
Învins de-o milă nesfîrșită aș vrea să-npoporez natura;
Dar brațele îmi cad trudite și mută îmi rămîne gura,
Simțind nelămurit în mine că numai liniștea-i măreață.

Și în grădinile românești poți încerca astfel de emoții, pe care nu numai lectura lui Samain le sugerează, ci însăși percepția imediată a vieții. Că poți

[1] Cf. Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel,* București, Publicom, 1945, p. 44.

fi melancolic la țară o dovedește poezia lui Șt. O Iosif, și, într-o notație mai apropiată de simbolism, Mihail Săulescu, în *La țară:*

Și pacea iar coboară; și toate tac pe rînd...
— Odată doar mai sună talanga-n depărtări,
O plîngere ușoară pe văi cutremurînd
Și farmecul de lună s-așterne pe cărări.

Firește, și la acest poet sufletul este uneori un „trist palat pustiu", o „tristă și palidă fecioară, duioasă", care, plînge cînd n-are ce visa:

Pe care-o stea, un cîntec, un zvon o înfioară,
Cum stă și-așteaptă parcă într-una altceva.

Dar iată și înfiorarea străveche a „dorului", în penumbră de crepuscul:

Ne cheamă, în seninul din nopțile de vară,
Cu dorurile noastre de-a ști ce rost avem.
Și gîndurile triste ce-n nopțile de vară
Plutesc tăcute-n aer, din lumea noastră-afară,
Pornite de la oameni pe care nu-i vedem...

Un *spleen* acut, baudelairian, în care intră toate elementele sale tradiționale (rictusul amar, senzația de supliciu lent, perversiunea demonică) se constată mai ales la N. Davidescu. Descrierea sa are totuși pregnanță:

Fîșii, fîșii se lasă un văl îngrozitor
De pînze de păianjen ce-atîrnă prin odaie,
Și pînzele sînt ude de spleen ca și de-o ploaie
De toamnă-ntîrziată pe-un cer de cositor.

Tăcerea se desface din mobile și-ncet
Cu aripile-i pe fruntea-mi lăsată-n jos m-ating,
Și-n juru-mi grămădită mă-năbușe discret,
Iar spleenul — spleenul zilnic, pe ziduri se prelinge
În chip de perle negre de lacrimi de regret,
Apoi, desprins de mine, plutesc ca-ntr-un pustiu
Prin aerul ce-absoarbe miresme adormitoare.

O langoare autentică de ftizic, peste care s-a suprapus lectura lui Baudelaire, se observă în *Spleen*-ul lui D. Iacobescu:

Sînt obosit, deşi nu vin din luptă,
Şi-s trist, o, trist, deşi fără motiv,
Culoarea idealei zări e suptă,
Iar soarele mai greu şi mai masiv

Cu vinuri pătimaşe în pahar,
Cu opiu şi cu flori de lupanar,
Cerc să-mi îmbăt urîtul în zadar.

Nimica sînt. Nimica bun. Nici o cadenţă,
Doar lenevii solare, şi atît,
Plus o grozav de lungă decadenţă
Şi-un ştreang — cu care nu te strîngi de gît.

Şi poate şi mai autentică, dat fiind temperamentul şi unda de suavitate a poeziei sale, este nota de melancolie, „dulce", „stinsă", şoptită şi învăluitoare:

Melancolie dulce, melancolie stinsă,
Ce-nvălui atmosfera în nopţi de Toamnă dulci, —
Melancolie dulce, melancolie stinsă,
În suflete bolnave privirea ta o culci,
Mîngîietor şi moale ca o femeie-nvinsă.

În schimb, la Al. T. Stamatiad, *spleen*-ul apare de-a dreptul confecţionat, ilustrînd apăsat aripa artificială a simbolismului. Foarte discursivă este poezia „plictiselii" la Emil Isac, cu un moment notabil în evocarea *Primăverii domnişoarei bătrîne*, copleşită de langorile şi melancoliile aşteptării, transformată în simbol (melancolia fetei bătrîne atrage şi pe Elena Farago, în *O fecioară bătrînă plînge*):

Primăvara domnişoarei bătrîne o simt în mine.

Un moment de psihologie simbolistă tipică surprinde poetul şi în *Noaptea fantastică:*

Dorm burghezii şi-şi strîng în braţe comorile.
Pe mine mă neliniştesc, căci se ofilesc florile.

Aceasta e viața: nopți nedormite și grele.
Mă mir că de pe cer, de plictiseală, nu cad stele.

Bacovia este un remarcabil interpret al acestei emotivități speciale, definite cu desăvîrșită luciditate:

„E trist... frunzișul e galben și sînt și frunze roșii cu pete de sînge; dacă vrei să rămîi pe gînduri, pe aceste alei de toamnă, e prea mult mister, și nu e nimeni să rîdă sau să plîngă.

Numai poeții redau, în cîteva strofe, aceste stări de melancolie, numai ei ne amintesc de tăceri și singurătăți..."[1]

Opera sa nu constituie, în bună parte, decît o poezie a depresiunii, în regim de sufocare burgheză. De aceea la Bacovia melancolia simbolistă ia tonuri grave, fiind, de fapt „o nostalgie surdă și incurabilă"[2]. Instrumentele cu sunet sfîșietor, gemetele, plînsetele chiar colaborează la crearea unei atmosfere sumbre, deprimante, tragice. Nota fundamentală este aceasta:

În cercul lumii comun și avan,
Mă zguduie de mult un plîns intern.

Punctul de jos al căderii devine atunci mizantropia, în care melancolia dispare, făcînd loc vidului sufletesc sumbru:

Tot mai tăcut și singur,
În lumea mea pustie,
Și tot mai mult m-apasă
O grea mizantropie.
Din tot ce scriu, iubito,
Reiese-atît de bine
Aceeași nepăsare
De oameni și de tine.

S-a spus că „tema esențială a simbolismului e nostalgia"[3], și observația este fără îndoială exactă atunci cînd se constată, măcar în germene, tendința de fina-

[1] G. Bacovia, *Opere*, București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 235.
[2] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 123.
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 618.

lizare, de aspirație spre „ceva". Dar acest fapt nu se verifică totdeauna.

Mai totdeauna nostalgia este un prim pas spre soluție sufletească, o proiecție, fie și total confuză, a unui început de clarificare interioară. În zone compacte ale sale, simbolismul se complace, cum am văzut, mai ales în solitudine și melancolie. Este o psihologie amorfă. mai curînd intraductibilă, „inefabilă", inexprimabilă, prin faptul că nu conștientul este acela care domină, ci stările confuze, subconștiente. Atitudinea este contemplativă, și dispoziția cea mai curentă a clipelor de melancolie este simpla reverie, visarea cu ochii deschiși, fără direcție precisă, în pur vagabondaj caleidoscopic al imaginilor. Nu greșim deci definind reveria drept încă una din temele psihologice predilecte ale simbolismului, care adesea cultivă doar acest moment (N. Davidescu):

Atît măcar: iluzii de-o clipă în reverie,
Pe care-o dă absintul, uitîndu-ne tăcuți
Cum ochii noștri tulburi filtrează tragedia
Privirii rugătoare a cîinilor bătuți.

Producerea artificială a stărilor de reverie și „paradisele artificiale" baudelairiene nu sînt mai de loc răspîndite în simbolismul românesc, a cărui predispoziție contemplativă este stimulată în genere pe căi tradiționale. La Petică, de pildă, cadrul cosmic joacă un rol important:

Lumină, soare și senin
Îmi cere sufletul în dar.
Nu vă mirați cînd mă vedeți
Privind cocorii visător...

Visarea erotică este de asemenea răspîndită:

Pe fața ta tristețea de-aducere aminte
A pus melancolia profilurilor sfinte,
Cînd singur visul tainic în preajmă stă veghind,
Ah, cîte visuri blonde văzut-am eu murind!

Ci arsă e-a mea frunte de aprigă dorință
Și buzele-s setoase de dulcea suferință
A caldelor săruturi, vibrînd de voluptatea
Ce plînge-n noaptea sfîntă vrăjind singurătatea,
În care flori albastre visează adormind!
Ah, cîte visuri blonde văzut-am eu murind.

Ceea ce stimulează este amintirea melancolică a iubirii defuncte:

O amintire-ndurerată
De grații albe ce-au murit
Adoarme-n unda tremurată,
Ca ruga pală-n asfințit.

Melancolia amintirii
Are-adîncimi misterioase,
Ca ochii verzi ce mint iubirii
Sub gene lungi și mătăsoase.

O remarcabilă *Reverie* are la D. Anghel un punct de plecare muzical-sentimental:

Cîntai un cîntec straniu din țările de nord,
O melodie blîndă și limpede ca ghiața;
Și eu visam pe gînduri ce dulce-ar fi fost viața
Să am cu tine o casă pe-o margine de fiord.

Se cultivă totuși și maniera estetizantă, precum la Al. T. Stamatiad, predispus spre visarea „distinsă":

Revăd imaginile roze din vremile care-au trecut:
Erau pe cer atîtea roze, chiar sufletul era o roză,
C-ar fi crezut că-ntreaga viață e-o nesfîrșită apoteoză,
Dar astăzi visurile roze s-au risipit și s-au pierdut.

Nostalgia propriu-zisă începe să se contureze cu adevărat de abia în clipa cînd melancolia și visarea ajung la saturație, și un „scop" este întrevăzut, nu înainte însă de a traversa încă o zonă imprecisă, de ambiguitate morală. Această imperceptibilă deplasare se observă mai întîi la Petică, al cărui limbaj poetic începe să selecteze toate nuanțele:

O, ceasul trist al renunţării
Pe frunţi a pus melancolii
Şi-n glas fiorul înserării
Cu dureroase nostalgii.

E oare imnul de-ngropare
A fericirilor sfîrşite,
Sau e durerea viitoare
Căzînd pe visuri chinuite?

Antieminescieni, în parte, şi mai ales din motive teoretice, simboliştii români continuă şi dezvoltă în realitate, în această zonă a poeziei lor, binecunoscuta predilecţie spre vis şi reverie eminesciană, pe care o duc mai departe prin subtilizări proprii. În acest punct, simbolismul european (şi românesc) nu face altceva decît să împingă la noi rafinamente, de penumbră, o tipică atitudine romantică, aceea de *a visa*[1], dar care la romantici se dovedeşte mult mai complexă, plină de implicaţii metafizice şi epistemologice[2]. La simbolişti, reveria are o funcţie predominant psihologică, de nuanţă sentimentală (ca şi la Eminescu, de altfel), exprimînd nevoia sufletului uman de a depăşi luciditatea obositoare, apăsătoare, sumbră, căutînd o soluţie imaginară pentru criza sa morală, precum Petică o şi spune:

Un singur vis mi-a mai rămas.

Reveria şi nostalgia reprezintă în simbolism două momente corelative importante, deoarece aceste atitudini generează, fie separat, fie întrunite, noi teme caracteristice.

Sufletul devine nostalgic atunci cînd împrejurările imediate ale existenţei nu-l satisfac, îl nemulţumesc, cînd aspiraţiile nu-i sînt împlinite.

Condiţiile sociale şi morale în care se formează o astfel de psihologie sînt bine cunoscute, şi totul

[1] Guy Michaud, *op cit.*, p. 28—29.

[2] Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marseille, 1937, 2 vol.

explică de ce poetul simbolist trebuia în mod necesar să ajungă la o nouă temă care să traducă, mai mult decît oricare alta, tendințele sufletului suprasaturat, nemulțumit și sufocat de platitudinea burgheză. Din acest mediu poetul simbolist vrea să plece, să fugă, să evadeze. Este cauza esențială pentru care poezia simbolistă reprezintă, în bună parte, o poezie a *evadării*, de ce această temă este cultivată cu insistență într-o serie întreagă de variante.

Clasificarea lor minuțioasă depășește cadrul sintezei de față. Anumite discriminări trebuie totuși făcute, cu atît mai mult cu cît dăinuie uneori convingerea că întreaga poezie a evadării este produsul exclusiv al influențelor literare și în întregime „decadentă". Condițiile sociale și morale interne înlătură însă această judecată, în sensul că un poet simbolist român putea fi îndemnat să viseze „evadarea" și pe bază de simplă experiență personală negativă, anterior sau în afara oricărui izvor livresc. Dar, nu-i mai puțin adevărat că anume lecturi au orientat și cristalizat aceste predispoziții și tendințe, că influența poeziei franceze de tipul Samain este chiar predominantă, în unele cazuri:

Et nous sommes partis, tous deux, au fil de l'eau,
Sans savoir où, très lentement — O charme rare,
Que donne un inconnu fluide où l'on s'égare.[1]

Este un text din numeroasele citate posibile, care conține motivul plecării, pe care fără îndoială Macedonski îl transmite simbolismului românesc, ca în această *Plecare* din 1892:

Întindeți pînzele, băieți...
Un vînt subțire se ridică,
Albastra mare se despică,
Pe cer alunecă nori creți...
Întindeți pînzele, băieți,
Un vînt subțire se ridică.

[1] *Și am plecat, amîndoi, pe apă*
Fără să știm unde, și foarte lin — Oh, farmec rar,
Al necunoscutului fluid în care te pierzi.

Tema revine în rondeluri, dintre care multe sînt de factură curat simbolistă. Printre ele figurează și *Rondelul plecării:*

Am să mă călătoresc...
Sînt furat ca de ispite,
Să voiesc, să n-o voiesc,
Spre ținuturi negîndite.

Atmosfera este totuși prea euforică, prea exultantă, pentru intimitatea adevăratei poezii simboliste. În schimb, la D. Anghel, emotivitatea discretă se reface:

Că fieștecare din noi își dă seama
Că-n urma trăsurii ceva se destramă,
Și-acela nu-i drumul, ci-i biata viață;
Că dulcea mireasmă prin noapte drumeață,
Nu-i miros de floare, nici vrajă ci-i dorul
Ce-l ia pretutindeni cu el călătorul,
Oriunde s-ar duce și-ar vrea ca să scape
Subt-naltele ceruri, pe vastele ape...

Poezia aceasta exprimă momentul de fior ascuns care precede orice călătorie. O plecare cu destinație precis localizată ar da o poezie prozaică, sau un reportaj în versuri. În schimb, plecarea enigmatică, în „necunoscut", spre „țările enigmă", tulbură, fascinează, și simbolismul s-a alimentat mai ales din acest pas poetic în gol, evocat de mai toți poeții. La D. Iacobescu, ținta se numește *Eldorado:*

Amurg pe-o mare de topaz...
Pornește nava-n joc de spume,
Iar cei plecați spre-o nouă lume
Stau înlemniți ca-ntr-un extaz.

La Anghel direcția „cîrmei" este „spre necunoscut", a lui N. Davidescu este *Spre himericul aiurea,* spre „țara tainică". Acest poet se complace în evaziune sub toate ipostazele mereu „cu gîndul aiurea", pe *Drumul nostru înainte:*

Astăzi poate să pornească și pornește. Țărmuri noi
Dinainte-i se ridică primitoare de eroi
Și, ca fîlfîirea unor aripi leneșe de fluturi
Îi aduce nostalgia depărtatelor ținuturi.
. . . .
Noi simțim în zare zvonuri pînă-acum necunoscute
Învelite-n alte taine mai temute și, din cute
De nepricepute haine de gîndire, minți adînci
Se ridică din avîntul tuturor ca niște stînci.

La M. Cruceanu „vis", „dor", „drum", „nălucă", „ispită" sînt noțiuni curente, și simbolul este *Călătorul*, cu prototip în emirul lui Macedonski din *Noapte de decemvrie:*

Ducea cu el în suflet comori neprețuite?
Ducea dorințe-aprinse, sau gînduri obosite?
Ducea dureri nespuse, sau gînd triumfător?
Cum ai putea ști oare ce duce-un călător?
Cum ai putea ști oare, cînd drumul mai departe
Aleargă, ca și visul, tot mai ispititor?

Foarte discursiv pe această temă (și de aceea citabil ca exemplificare) este și Mihail Săulescu. El este plin de „plecări", de „călătorii", fără direcție, fără escală, fără punct de plecare și de sosire. Ceea ce-l agită sînt:

Chemări neînțelese din depărtări eterne,
Chemări ce mă frămîntă la fiecare pas...,

emoția ineditului, a aventurii:

Pe toți îi cheamă-n depărtare dorul
De ce e nou, de ce-i necunoscut;
Pe cel ce vine să pornească mîine,
Pe cel ce-n urma rîndului rămîne,
Pe cel ce s-a pierdut...

Întrebarea capitală este una singură:

De ce hrănim în suflet un dor de depărtare?

Localizarea, firește, este undeva *În Pacific*, spre alte zări albastre, căci:

Mereu, mereu ne chiamă un dor de depărtare.

De obicei, studiile despre simbolism ilustrează această orientare exclusiv cu citate din poezia lui Minulescu, dar tema, cum se vede, este mult mai răspîndită. Totuși nu se poate contesta că Ion Minulescu a făcut-o populară și că lozinca sa *Partenza* devine accesibilă oricui, căci și calea ferată are poezia și nostalgia sa contagioasă:

Tristețea trenului ce pleacă,
Noi n-am trăit-o niciodată,
Căci — călători ades cu trenul —
În clipa cînd plecăm din gară,
Noi stăm pe loc —
Doar trenul pleacă!...

De fapt, o dată cu simbolismul, apar în poezia noastră și alte vehicule moderne, asociate, în mod inevitabil, aceleiași idei poetice de deplasare cînd febrilă, cînd, mai ales, în ritm nostalgic. O creionare a unei curse *În automobil*, „pe valul mării", se găsește poate pentru întîia dată la B. Nemțeanu:

Părea din urmă moartea că ne-alungă,
În față, vîntul stavili ne punea;
Iar sufletu-mi, înfiorat, părea
Liman mîntuitor că vrea s-ajungă.
Sirena-n stepa largă revărsa
Alarma ei sălbatică și lungă,
Iar șuierul pustiu, de-albastra dungă
A cerului, din zare, se frîngea.

Procesiunile macabre ale lui Minulescu din *Pelerinii morții* au ceva artificial, factice, în ele:

Ciudate ființe, bizari pelerini,
Cu ochii albaștri, ca albastrul senin,
Spre care cetate pornirăți-armata
De oameni cu cranii și mîini de schelete,
Cu fețele albe, ca albul perete,
Și gura-ncleștată?

În schimb, *Romanța celor trei corăbii* are o undă de nostalgie adevărată:

Porniră cele trei corăbii...
Şi-n urma lor rămase portul
Mai trist ca muntele Golgotei însîngerat d-un asfințit,
Şi-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază
Ca Maria
Venită să-şi vegheze mortul!

D. Iacobescu va continua această evaziune maritimă, trăită *În Port* sau în *Amurg* naval:

Pornim. Vaporul nostru tainic frînge
Melancolia apelor din Nord,
Şi soarele ne flutură pe bord
O flamură fantastică de sînge.

Sînt și la Ion Pillat poezii pe aceeași temă curentă (*S-au dus*, *Cîntec de ducă*, în *Eternități de-o clipă*), însă originalitatea „evadării" sale constă în faptul că ea se consumă pe mari spații, în spirit nomad, în cavalcade. Pillat, sub acest aspect, este poetul dorului de a sări în șa, al *Cîntecului stepei*, al *Cîntecelor cazacului:*

'Nainte, — 'nainte,
Oigur lîngă oigur!
Şi stepa împrejur
Cu visul ei fierbinte...
'Nainte Oigur!

A deplasa simbolismul spre stepele Asiei centrale, ca un ecou din *Cneazul Igor* de Borodin, constituie o idee poetică notabilă, și istoria literară o reține.

Și mai interesantă este tendința, care uneori se întrevede, de a visa „plecarea" și „evaziunea" în decor românesc, așa cum se observă, de pildă, la Barbu Nemțeanu. Poetul contemplă de la Galați *Privelişti dunărene:*

Pe digu-nalt mă las, visînd,
Sub cap cu-o mînă petrecută,
Şi, printre gene, urmăresc
Domol cum lunecă o plută
Cu mintea vis, nici nu-mi dau seamă
Cînd piere pluta dupe coturi,
Şi sar uimit, zărind în locu-i
Un şir de negre cargoboturi...

O înclinaţie asemănătoare este de semnalat şi la Elena Farago, care conciliază simbolismul cu motive folclorice, localizînd acelaşi impuls în cadrul rural, cu păstrarea întregului vag necesar (*Trecea un om pe drum...*). În rest, fireşte, *Pleca o barcă verde* (replică la *Le bateau ivre* de Rimbaud?), asociată iminenţei despărţirii („Stau gata de plecare", *Scrisoare*). Vagabondajul mental este, de altfel, o notă tipică a întregului curent.

Sub influenţa *Periheliei* lui Macedonski, simbolismul românesc va cultiva nu numai evaziunea în imanent, ci şi în transcendent, în absolut, luînd sub acest aspect o direcţie idealistă. *Excelsior*, deviza ascensiunii spirituale continue, evadare consolatoare şi în acelaşi timp metodă de existenţă, devine temă curentă. O regăsim la Iuliu Cezar Săvescu:

Va fi a noastră fugă un dor de veşnicie,
Un vis de fericire, atîta de nespus,
Că va cădea din stele o dulce armonie
Şi-al cerului părinte, învins de duioşie,
Ne va striga din raze: „Mai sus, mai sus, mai sus!"

N. Davidescu notează şi el senzaţia de aerian, de ascensiune:

Ah, sufletu-mi, vultur cu aripi deschise,
Dispare-n vîrtejuri albastre de vise,
Cuprins de fiorii
Schimbării de albe extaze cu norii!...

Şi fără să-i pese de-i pace, furtună,
Desfrîu de lumină sau beznă nebună,
Privindu-şi zenitul,
Aspiră-aurora sorbind infinitul.
Mai sus ca parfumul, mai sus ca dorinţa,
Se pierde-n adîncuri purtat de credinţa
Că poate să zboare
În largul luminii sublimului soare.

Şi-acolo, prin golul enormului haos,
Ducîndu-se-n doru-i divin de repaos,
Cu aripi deschise,
Adoarme-n alcovuri albastre de vise.

Dar, prin exces, tema devine o manieră, un loc comun, din rechizita simbolismului românesc superficial, precum la Al. T. Stamatiad:

Atîtea sfinte lacrimi,
Topite-n calde versuri sonore şi superbe;
Atîtea Idealuri
Şi-atîtea Universuri —
Din depărtări, mă chiamă!,

sau la Elena Farago, unde „idealul" este gravat *Pe piatra unei fîntîni* etc.

Dovadă de inteligenţă poetică, evaziunea sistematică sfîrşeşte prin a obosi, şi Ion Minulescu atrage cu luciditate atenţia asupra acestui sfîrşit inevitabil:

Da...
Va veni şi ziua-n care vom obosi
Şi va veni
Un timp în care-al năzuinţii şi-al aiurărilor parfum
Ne va părea miros de smirnă...

Cînd zădărnicia visului devine evidentă şi autoiluzionarea cu neputinţă, simbolismul ca stare poetică moare, şi N. Davidescu, involuntar, o şi spune:

— Zadarnic zboară-n visul de pene al Himerei
Şi eşti stăpîn o clipă în rîzătorul vis,
O, tu, robit de-a pururi de ghiarele durerii.

De aceea, cu excepția unor intermitente succedanee (alcool, țigară), Bacovia nici nu mai cultivă fuga de realitate. Ea îl obsedează cu atîta durere, încît copleșirea retează aripile oricărei visări gratuite. De la o anumită intensitate morală înainte, în condiții de dramă socială, „plecarea" devine și imposibilă și indecentă. Ca gest gratuit, ea este proprie doar aripei estetizante a curentului.

În ce direcție și pe ce spații se localizează evaziunea simbolistă oricine poate constata la o simplă răsfoire mai atentă a volumelor. Este limpede că simbolismul are o geografie proprie, o afecțiune specială pentru anumite elemente cosmice, cu proprietate de a se transforma în „corespondențe" și „simboluri".

Imensitatea *mării*, vastele perspective pe care ea le deschide, capacitatea sa de sugestie sînt reținute de simboliști cu multă atenție, și Macedonski este în poezia noastră primul care dă semnalul ridicării pînzelor. Căci simbolismul are o deosebită afinitate pentru nava cu vele, simbol al plecării în necunoscut și aventură, vădind înclinație pentru silueta elegantă, stilizată, a corăbiei vechi, cîntată sub toate formele, de la caravelă la goeletă. Este vorba de o confuzie de esență literară, cu speciile de păsări, care se constată, motivele suprapunîndu-se adesea. Cum nu se poate tăgădui că de-abia prin simbolism marea începe să fie cu adevărat cîntată în poezia română[1], se cuvine a recunoaște acestui curent, și la acest capitol, o netăgăduită lărgire a zonei de inspirație.

Minulescu este pentru mulți poetul mării prin excelență, dar concomitent cu el Anghel asculta la fel *Cum cîntă marea* (ambii poeți au locuit un timp la Constanța):

În fiecare seară, de-un timp, stau cu mirare
Și-ascult ce straniu cîntă tumultuoasa mare.

Atent îmi plec urechea, și-ascult notele-i grele,
Ascult, cătînd pe-ncetul să mă deprind cu ele,

[1] *Din lirica mării*, antologie, prefață, text ingrijit de Vasile Nicolescu, București, E. P. L., 1964, p. XIV—XV.

Să-mi lămuresc ce-o doare cînd spumegă de ură,
Ce vrea să spuie marea cu-nfricoşata-i gură.

Prelucrarea temei este simbolistă, căci poetul încearcă să-i perceapă inefabilul, ,,taina“:

Dar apele-i ţin taina schimbînd a ei cîntare,
Acum, parcă se joacă zvîrlind mărgăritare.

Nemulţimitul dezvoltă acelaşi simbol al enigmaticului maritim:

Se înălţa pe urmă şi iar venea aproape
Să-mi plîngă sub fereastră — o, jalnic Ocean!
Ce-ţi mai lipseşte oare cînd ai atîtea ape,
Şi-n ele-atîtea perle şi aur şi mărgean?

Anghel mai notează atmosfera de port, evocată vizual şi olfactiv, şi cu un creion sigur trasează siluete:

Cu pînzele-ntinse, să-şi afle scăpare,
Vin nave grăbite de vînt şi de frig;
Iar albe fantome se-nalţă din mare
Şi-aleargă de-a lungul înaltului dig.

Din *yacht*-uri „albe“, „roşii“, „negre“, galere, caiace „roz“, ,,albe“, Minulescu şi-a făcut o specialitate. Al. Obedenaru îl anticipase în *Yachtul negru:*

În port stătuse prea puţin
Un negru yacht arhiducal,
Purtînd un înger sculptural,
Nimicitor de-orice destin.

Pe-ocean de sînge şi venin,
Vaporul sumbru şi fatal,
Dansînd vrăjit din val în val,
Pieri în orizont carmin.

Pe bord voiam etern să cînt,
Scăpat de lume şi pămînt.

Totuşi, Minulescu dă amploare şi poezie temei, pe care o tratează cu precise intenţii simbolice:

Porniră cele trei corăbii...
Spre care țărm le-o duce vîntul?
Ce porturi tainice,
Ascunse cercetătoarelor priviri,
Ce vor vedea sosind mînate de dorul tristei pribegiri?...

Galerele putrezite la ancoră traduc efemeritatea existenței, caducitatea sa inversibilă:

Și-așa cum dorm nedespărțite,
Ca trei tovarășe de luptă —
Ca niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut,
Par trei sicriuri profanate
Din care morții-au dispărut,
Cu-ntregile comori de aur.

Sosirea navelor în port trezește speranțe:

Sosesc din larg, misterioase,
Ca niște semne de-ntrebare...
Nu știm din care fund de lume —
Din răsărit,
Sau din apus —
Dar știm că ori de unde pleacă
Ne-aduc vești noi și-ndestulare...
Sosesc corăbiile...
Vino,
Să le-ntrebăm ce ne-au adus!...

Matelotul care cîntă la proră este emblema solitudinii în spații vaste, impenetrabile:

Cîntă un matelot la proră.
Dar ce lunatic l-asculta,
Și cine cîntu-i repeta
Din largul Mării Marmara,
Cînd matelotii toți dormeau
Și marea nu-l înțelegea?...

Încremenirea mișcării portului devine imaginea *spleen*-ului estival:

În port e liniște,
Și-n zare,
Tot liniște — (dar mult mai mare).
În larg sirena nu mai țipă,
Și macaralele-au tăcut.

Puțin cunoscut sub această latură, Ion Pillat contribuie și el la poetizarea mării în literatura română. Această operație, chiar dacă nu se face de la un capăt la altul sub semnul simbolismului (în *Eternități de-o clipă* multe notații sînt parnasiene), reia în spiritul său tema plecării (*Sus pînza*, în *Amăgiri*) și mai ales reveria inevitabilă a litoralului:

Fereastra ta deschisă e pe mare,
Visarea mea pe ape se deschide...

. . . .

Și Vis și Dor îmi strigă-n cor: Pornește,
Să fii părtaș al cerului și-al mării.

. . . .

Și cupa ta trupească o sfărîmă
De țărmul șters al ultimului Thule,
Plutește-n larguri singur tu cu zborul,
De dragul lui și-al vîntului din aripi!

Cînd „dorul“ încearcă marea nostalgie, el suie pe bord și se transformă în căpitan de cursă lungă, dînd comanda ridicării ancorei:

Cîrmaci, barbar ca dorul,
Ce crud ne mușcă-n piept,
Ne du pe ape drept...
Să ne uităm ogorul.

Pe veci să-nghită zarea
Pădurile de nea,
Căci visul nostru vrea
Să cucerească marea.

Și la Mihail Săulescu, marea, valurile, portul, geamandurile constituie un motiv identic de inspirație.

Efluviile mării, printr-un joc de asociații verificabil în întreaga poezie modernă — duc în simbolism la o adevărată obsesie *exotică*, și simbolismul românesc nu face excepție de la această regulă. Peisajul sudic, tropical, extrem-oriental exercită un adevărat miraj, și o astfel de fascinație la spiritele înclinate spre evaziune este, pe o latură, de înțeles.

În mediul exotic, mirific, sînt posibile toate reveriile. Insulele Pacificului reprezintă o zonă de elecțiune a sufletului nostalgic, și nu puțini poeți, după Baudelaire, le vizitează în imaginație. Vegetația luxuriantă, policromia, marea beție olfactivă, cadrul edenic au priză directă asupra sensibilității iritate de platitudinile mediului, și poate că nu era de condamnat o astfel de visare la proletarul intelectual care vegeta în tîrguri înfundate de provincie și în camere igrasioase. Dar foarte curînd tema își pierde prospețimea și se transformă într-un clișeu reprodus mecanic.

Că primele sugestii au plecat de la Macedonski și s-au dezvoltat mai întîi în cenaclul său faptul este sigur. Spre sfîrșitul vieții, poetul va arăta chiar afecțiune pentru japonezerii, trandafiri orientali, Samain, Tailhade și alți poeți din sfera simbolistă oferind idei și analogii care nu pot fi socotite întîmplătoare. Ele sînt colectate de discipoli, și o confesiune cum este aceea a lui Al. Petroff rezumă o întreagă stare de spirit:

Mă stinge dorul ne-mblînzit
De alte țări...
De alte țări...

Ea se regăsește și la Ștefan Petică, în versuri poate nu atît de exemplare ca reușită artistică, dar ilustrative ca direcție:

În ochii bieților pribegi
Veniți din mîndre depărtări,
Sclipește vag melancolia
Și nostalgia altor țări

Hrănit de-albastrul nesfîrşit
Din luminatul firmament,
Nedesluşit îmi flutură
În minte-un vis de orient.

Asupra localizărilor propriu-zise afecţiunile sînt împărţite. Petică preferă Levantul:

Tu eşti o roză parfumată,
Din valea Şirazului cald,
Iar ochii tăi ascund curată
Lucirea mării de smarald.
În părul tău ca diamantul,
De flăcări negre-ntunecat,
Şi-a revărsat întreg Levantul
Misterul antic şi ciudat!

Minulescu vagabondează prin Mediterană, dar dă o raită şi „pe coasta — Antilelor — bogate“, cu escală pe insula San Salvador. Orientul arab, pus în circulaţie de Macedonski în *Meka şi Meka,* apoi în *Noaptea de decemvrie,* are de asemenea adepţii săi. De pildă, N. Davidescu:

Vrei tu să mergi pe neaşteptate
Prin ţara tainică prin care
Stau caravanele-ncărcate
La umbra verzilor smochini,
Iar dromaderele bizare
Păşesc ca nişte pelerini,
Al căror singur mers străbate
Pustiurile legendare
De nimeni încă cercetate?

Explorarea continuă în Africa, prin Iuliu Cezar Săvescu:

Atît cît ochii pot cuprinde
În lung şi-n lat peste ocean,
De mii de ori pe-atît se-ntinde
Pustiul alb saharian.

Şi mai îndrăzneţ, Mihail Săulescu pleacă *În Pacific, departe...*:

În Pacific, departe, sînt insule stinghere,
Ce zac necunoscute de nici un marinar...
Din fundul apei clare, fantastice, apar,
Din fundul apei clare, o magică părere.

Acelaşi cap-compas şi-l ia şi Al. T. Stamatiad:

Atîtea ţări,
Cu-atîtea comori de nestemate, de glorii şi de artă,
Cu-atîtea blonde rîuri,
Cu flori îmbătătoare,
Cu-atîtea peisaje albastre, roze, albe,
Cu-atîtea zări de soare —
Din depărtări mă cheamă!

Se parcurg itinerarii şi mai puţin frecventate. Fiordurile norvegiene au, de asemenea, „exoticul" lor, şi D. Anghel, în *Reverie*, apoi Minulescu, în *Romanţa nordică*, le cîntă:

În portul blond al unei mări din nord,
Au debarcat corsarii bruni din sud.
Şi-n portul blond al unei mări din nord,
Greoaiele otgoane se aud,
Cîntînd barbar, cîntînd în dezacord
Cu albatroşii tristului fiord.

De aici *La Polul Nord* nu este decît un pas poetic, şi Iuliu Cezar Săvescu îl face cu virtuozitate:

La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veşnic adormite,
În lung şi-n larg, în sus şi-n jos, se-ntind cîmpii nemărginite,
Cîmpii de ghiaţă, ce adorm pe aşternutul mării ud,
Cu munţi înalţi, cu văi adînci, la Polul Nord, la Polul Sud.

Este o imagine care atrage şi pe alţii. La Ion Pillat se produce la un moment dat o adevărată suprapunere de albume fotografice:

Departe, undeva, sînt porturi ce aşteaptă...
Pe mări, ca păsări albe, corăbii se îndreaptă.

Pe țărmuri, undeva, se-naltă palmierii...
Se-naripează pînza în vîntul primăverii.

La Poluri, undeva, ghețari sînt și morene...
Ce vise chiamă zborul corsarelor carene?

Ning aur, undeva, pădurile mimozii...
În galbena-nnoptare mai stau visînd matrozii.

Prin insuli, undeva, creole cu ochi stranii...
Pe punte tot veghează sub lună căpitanii.

O, țara, undeva, a basmelor arabe!...
Îmbătrînesc piloții cătînd în astrolabe.

Dar ghețarii, imensitatea oceanului polar, par să întrunească sufragii mai multe, căci poetul se complace privind îndeosebi această priveliște (*Din miazănoapte*, în *Eternități de-o clipă*). Acestea sînt recreații turistice, inocente, consumate uneori și pe „stepele oigure", deci într-un spațiu ceva mai apropiat de al nostru. Exotismul localizat pe stepele căzăcești, care îmbie la cavalcade fugoase, ne pune în față imagini aproape familiare. Livresc și artificial în parte, exotismul simbolist înscrie în felul acesta o curbă spre moderație și „autohtonizare".

Există în simbolismul românesc și o altă specie de exotism, pe care poezia franceză a teoretizat-o și cultivat-o cu destulă insistență. Este vorba de vocația sa pentru atmosfera *mitului* și *legendei*, ale căror simboluri, după afirmațiile lui Henri de Régnier[1], poeții simboliști vor să le extragă (vezi: *Poèmes anciens et modernes* de același autor, sau *Moralités légendaires* de Jules Laforgue). De aci înclinația simbolismului pentru feerie, medievalități, castelane, tendință a cărei interpretare românească merită o mențiune specială.

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 755.

Fuga în spaţiu şi în timp, prin regresiune, pleacă din aceeaşi atitudine sufletească avidă de evaziuni în toate direcţiile. Principial vorbind, cum ştim, simbolismul nu este ostil tradiţiei, pe care o şi îmbrăţişează în felul său, adică stilizat, simbolizat. El chiar cultivă istoria, în zonele sale obscure, nebuloase, în care imaginaţia poate interveni cu eficienţă. Simboliştii români, cu un instinct poetic sigur, se vor adresa atunci legendei şi basmului românesc. Şi aceasta cu destulă insistenţă ca să fim îndreptăţiţi să vedem în poezia lor, şi pe această latură, un produs evoluat al unei continuităţi literare.

Atmosfera din piesa *Solii păcii* de Ştefan Petică este revelatoare pentru fuziunea dintre simbolism şi tradiţia basmului românesc. Eroii sînt personaje misterioase, care poartă o taină. Limbajul le este enigmatic, adesea în ton de oracol tulburător. Atmosfera este însă românească, la limita medievalităţii de convenţie şi de localizare exactă, într-o Vrancea de fantezie, cu eroi, soli, zîne, dar şi cu „cavaleri", al căror destin este sumbru ca „Tanhäuser". *Legenda funigeilor* de D. Anghel şi St. O. Iosif nu este nici măcar localizată. Creştinism, păgînism, preziceri fatale, farmece, puterea destinului, cavaleri şi eroine medievale sînt plasate toate într-un ev-mediu ceţos, vag gotic, care ar putea fi şi scandinav după nume (Runa, Henar), dar şi germanic. De fapt, tema este un simplu pretext poetic, însă alegerea acestui cadru atît de îndepărtat de prezent este semnificativă. O castelană romanţioasă, blondă, diafană (convenţională) evocă Anghel şi într-o poezie din *Fantezii (Cîntec)*, la fel Al. T. Stamatiad în *Pe etajera roză, pe etajera neagră:*

Ce mîini de castelană,
Ce mîini necunoscute, tremurătoare, fine.

Medievalităţile stilizate, aci sumbre, exprimînd legende şi simboluri, aci graţioase şi feerice, au o frecvenţă oarecare în simbolismul românesc, ale cărui reverii pot proveni, pe această latură, şi din operele lui Wagner. În orice caz, Gh. Orleanu are în vedere

legendele Rinului:

O albă lebădă sub lună și-n urmă, iată, Lohengrin,
În umbra lui o-ntreagă lume, o lume stinsă-acum din viață,
Cetăți scăldate în lumină, vechi turnuri învelite-n ceață
Și mănăstiri îndepărtate ce-naltă uriașe turle,
Castelele medievale, ostași în flamuri și cu surle.

. . . .

Cuprins de-o ne-înțeleasă milă ascult cum strășinele curg,
Sînt mort deși mă simt în viață. Trăiam odat-n vechiul burg!

O tratare hieratică a acestui decor se constată la N. Davidescu, amator de prințese legendare, de castelane enigmatice, dar cu afecțiune și pentru al nostru Făt-Frumos. Eroinele sale sînt curate simboluri:

Și albele princese, cu gesturi obosite,
Sînt vechile iluzii pe calea învierii,
Iluzii ce în cîntul teorbelor slăbite,
Cutremură regatul letargic al tăcerii.

Domnițele și voievozii tineri seduc și pe Mihail Săulescu, autor și el al unei localizări în stil de basm (*Cu sufletul și noaptea*, în *Departe*). Punctul de plecare este însă eterna nostalgie simbolistă: „Mereu, mereu ne chiamă un dor de depărtare", *spleen*-ul maladiv incurabil, care-și găsește în aceste reverii nostalgice, pe marginea unui decor stilizat, unul din simboluri, precum la D. Iacobescu:

În sîngele meu doarme o boală fără leac,
Cum doarme luciul verde în moartele canale,
O boală înflorită în timpuri medievale,
Subtilizînd în mine tristețea altui veac.

Cu ochii-nchiși la raza Azurului de azi,
Eu rătăcesc prin umbra uitatelor castele,
În cari, ca o relicvă păstrată în dantele,
Tot mai răsună struna poeților nomazi.

Un stil de umbre triste tînjește-ntr-un buduar:
Prințese reci ce poartă hlamidă demodată...
Dar zîmbetul meu straniu le fură și le-mbată,
Și-n noaptea de sub gene se face ziuă iar.

Închişi în turn, oftează geloşii don Juani...
Prinţesele mă-ndeamnă... eu le şoptesc o glumă...
Le simt, pe buze, gura ca nişte flori de spumă, —
Şi-n sufletu-mi simt parcă un gol de mii de ani.

Prinţi, castele, castelane apar şi la Al. T. Stamatiad, în tonuri din ce în ce mai palide, şi, fireşte, la Ion Pillat. El visează o lume de basm *Ca-n poveste* (*Amăgiri*), cu eroi, Feţi-Frumoşi, domniţe, alternate cu reconstituiri arheologice.

În felul acesta, localizarea simbolismului în spaţiu şi mediu autohton, printre cele trei-patru posibilităţi fecunde de „autohtonizare" pe care le are la îndemînă, explorează şi virtuţile poetice ale acestei teme. Ea nu numai că dublează exotismul superficial, dar îl şi contrabalansează într-o oarecare măsură, reprezentînd, în esenţă, o formă de reverie tradiţională, care n-are în ea, fireşte, nimic „decadent".

*

Deşi critica dintre cele două războaie, atunci cînd vorbea de predilecţia simbolismului pentru parfumuri, asocia cu regularitate numele lui Baudelaire şi ale sale „corespondenţe"[1], totuşi raportarea este numai în parte exactă. Vrem să spunem că *parfumul*, ca temă poetică, joacă adesea alt rol la simboliştii români decît la cei francezi şi că, în tot cazul, atmosfera din *Correspondences* şi din *Harmonie du soir* nu este predominantă. Dacă se poate face o raportare cît mai apropiată, atunci ceea ce se transmite este mai curînd senzualitatea şi beţia olfactivă din *La Chevelure* şi *Parfum Exotique*.

Faptul îşi are explicaţia sa, dacă raportăm întreaga temă la psihologia de bază a simboliştilor români.

Înainte de a fi „simbol" şi „corespondenţă", parfumul constituie un mijloc de simplă reverie, visare şi evaziune. În această atitudine nu intră nici o complicaţie ideologică, nici o preocupare de „cunoaştere". Parfumul (şi prin extensiune fumul de ţigară, vinul) este în primul rînd un mijloc de uitare, de narcoză a durerii existenţei; un „stupefiant". El constituie în

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 609.

egală măsură şi un excitant al simţurilor, o „beţie", consumată la nivelul senzaţiilor. Toate celelalte complicaţii vin în urmă şi sînt la drept vorbind destul de rare.

Anghel însuşi, decretat de critica veche poet al florilor, vede în parfumul lor ceea ce el reprezintă în mod direct, adică o senzaţie plăcută, o seducţie şi o invitaţie la reverie:

De-ar fi să stai nesigur la răscruce,
Căci pretutindeni murmurul l-auzi, —
Asemeni unui tainic călăuz,
Te cheamă, te îmbie şi te duce,
Fără să vrei, al florilor parfum...

Efluviile odorifere la N. Davidescu pun în mişcare memoria afectivă şi stimulează capacitatea de iluzionare:

Aleele exală o lungă amintire
Din stinsa pietate a vechilor altare;
Parfumul lor e tristul parfum de mânăstire,
Pe aripi diafane de gînduri solitare.

. . . .

Şi albele princese cu gesturi obosite
Sînt vechile iluzii pe calea învierii,
Iluzii ce, în cîntul teorbelor slăbite,
Cutremură regatul letargic al tăcerii.

În plină perioadă simbolistă, Macedonski descoperă euforia parfumurilor, şi poezia lor constă, în bună parte, tocmai în evocarea căderii în extaz pe care o inspiră:

În moartele vremi, mă-mbătară,
Cînd fragezi şi primăvăratici,
În ei mă sorbiră, extatici,
Şi pe aripi de rai mă purtară —
În crini e beţia cea rară.

Asemenea lui Samain, care cerea:

Des roses! Des roses encore!
Je les adore à la souffrance[1],

[1] *Roze, tot mereu roze!*
Le ador pînă la durere.

Macedonski va fi un adevărat obsedat al parfumului de roze, pe care-l soarbe şi în clipa morţii, printr-un act nu numai simbolic, dar şi de cea mai pură esenţă simbolistă. *Rondelurile rozelor* sînt pline de beatitudini:

Parfumul de roze ce-mbată
Extazul în suflet îmi lasă,
În noaptea de lună argintată.

Aceeaşi senzaţie este cîntată şi de Petică:

Voi să mă-mbăt de fericirea
Turburătorului parfum.

Caracteristic la Anghel este mai mult poezia actului îmbătării decît evocarea rezultatelor beţiei olfactive propriu-zise, zonă în care se produc, într-adevăr, „corespondenţele":

Miresme dulci de flori mă-mbată şi mă alintă gînduri blînde...

Astfel de emoţii, de esenţă pur senzuală, încearcă numai poeţii cu simţurile rafinate, şi, neîndoielnic, Anghel se numără printre aceştia. El este chiar „senzualist", s-ar zice, în spiritul *Tratatului despre senzaţii* al lui Condillac, căci într-un loc observă:

Numai mirosul rămîne atotputernic pe simţuri.

Sînt acuităţi pe care simboliştii le cultivă cu deosebită predilecţie şi în erotică. Acelaşi Anghel îşi face un program şi o voluptate din evocarea inefabilă a iubitei, ca prezenţă olfactivă:

Să te presimt abia, să nu te ştiu,
Abia să te presimt ca pe-un parfum
De floare scuturată timpuriu...

Este o poezie pe care o iniţiase, după toate aparenţele, Ştefan Petică:

Parfumul ei se-nalţă-ncet, tremurător în seara clară,
Parfum de blondă visătoare într-un amurg de primăvară,
Ce-adoarme lin şi întristat, pe-un cer de purpură şi aur.

N. Davidescu continuă:

Simţeam în aromele-i pale
Penumbra din genele tale
Ce-aşa e de caldă, că pare
Ea însăşi o vie privire
Nimbînd ca un nimb de iubire
Privirile tale barbare.

La Ion Minulescu tema devine direct anecdotică şi sugerează aventura galantă, de tip monden:

Guerlain a botezat parfumul
Voilà pourquoi j'aimais Rosine
. . . .
Rozina...
Unde-i Rozina?
Un strop uitat într-un flacon
Se-ntreabă: Unde e Rozina?
Un strop uitat într-un flacon
Schiţează-n grota de cristal
Regretul cupelor de crin,
Ce-nstrăinate de grădina,
Din care le-a cules o mînă
De trecător sentimental,
Jertfesc blazonul florentin
Pe-o balustradă de balcon...
Guerlain a botezat parfumul
Voilà pourquoi j'aimais Rosine.

Mai mult decît Samain, Stuart Merrill a evocat parfumurile grele, maladive („*Le maladive odeur des fleurs qui vint mourir*[1]"), şi tot Ştefan Petică este acela care introduce în simbolismul românesc şi astfel de senzaţii:

În parcul torturii se sting crizanteme,
Se uit ca uitate şi triste poeme,
Şi rozele moarte în brazde ofilite
Au pus în parfumuri suprema tortură.

[1] „Bolnăviciosul parfum al florilor ce mor".

Aceste versuri, și altele de aceeași factură, pot avea ca punct de plecare și atmosfera cenaclului macedonskian[1], în care crizantemele și parfumurile ce ardeau pe trepied formau elemente de cadru exotic. Ne aflăm la limita cînd olfactivul începe să se pervertească, să devină „tortură" plăcută, „nevroză", corupție maladivă, evidentă în primul rînd la Petică, și care inspiră în decadentismul european o întreagă poezie a stupefiantelor. Totuși simbolismul românesc abia o cultivă, pervertirea senzorială fiindu-i în genere străină. *Rondelul opiului* de Macedonski asociază elemente decorativ-exotice cu ideea evaziunii, într-o manieră ce se resimte și de influența parnasianismului:

Fumîndu-și opiumul uitării,
Pe rogojini de pai de-orez,
Fo-hi spre piscul aiurării
E dus de visul de chinez.

Scăpat de chinul zbuciumării,
Senin ca după-un meterez,
Fumează opiumul uitării
Pe rogojini de pai de-orez.

Iar cînd sosește al nopții miez,
Ce-l urcă-n slava îmbătării,
Deplin se dă halucinării
Ce-atunci e singurul său crez,
Fumîndu-și opiumul uitării.

Toate aceste notații țin însă mai mult de sensibilitatea și psihologia simbolistă decît de estetica propriu-zisă a curentului. La traducerea în practică a programului teoretic, parfumurile joacă un rol important, dat fiind virtualitățile poetice ale temei. Marile sale latențe metaforice, simbolice, o fac aptă pentru un registru întins de corespondențe, mai întîi afective, apoi pur cosmice, baudelairiene. La Ștefan

[1] Ștefan Petică, *Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 296.

Petică nostalgia erotică își asociază imaginea crizantemei care se stinge:

O albă crizantemă se stinge-ndurerată
În vasul de Tanagra; caliciul închis
Păstrează-n fund parfumul iubit de altă dată
Și blînd ca o cîntare șoptită într-un vis.
. . . .

Parfumul care plînge pe vasul fin sculptat
Și floarea care moare de dorul altor zile!

Eminamente simbolistă este și sugerarea extincției sufletești, a nostalgiei profunde prin notații de aceeași calitate. Din nou Petică oferă un bun exemplu:

Parfum de flori pălite și uitate,
Poemă tăinuită-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ți voluptate
În seara singuratică și pală,
Parfum din flori pălite și uitate.

Alteori, senzația de *spleen* se traduce și ea printr-o imagine olfactivă, precum la N. Davidescu:

Ah, sufletul meu e strania țară
În care-aparențe splendide-nfloresc,
Aici cresc buchete de lotus ceresc,
Al căror parfum satanic omoară.

Dar, de foarte multe ori, „corespondențele" sînt mult mai banale, chiar prozaice, și tocmai Anghel este acela care le golește, involuntar, de conținut. El afirmă că știe să interpreteze „gîndurile tainice" ale florilor, „felul lor de a vorbi" prin „mirezme"[1]. Ceea ce duce la un limbaj sentimental de convenție, căci poetul pretinde că poate descifra mesajul fiecărei flori în parte. La Anghel procedeul devine un adevărat manierism, în care crinul este clamoros și gherghina discretă. La toate acestea se adaugă faptul că „miresmele dulci" îi transmit, cu un gest de alin-

[1] D. Anghel, *Povestea celor necăjiți*, București, Librăria nouă, p. 68.

tare, „gînduri bune“, că „mirosul“ — totdeauna „blînd“! — are *adevărate efecte purificatoare, etice, asupra fetelor care oftează* (*Măgheranii, În grădină*). Această poezie afectată reprezintă o sentimentalizare a simbolismului, adus la un numitor destul de comun.

Cînd iese din această zonă minoră, Anghel intuiește sensul corespondențelor olfactive, dar asociațiile stabilite sînt tot de ordin sentimental. În fond, nici Samain, nici Stuart Merrill, nici alții nu procedau de multe ori în alt mod. Dar spre deosebire de aceștia, el cade în eroarea de a fi prea discursiv, explicîndu-ne în ce constă „corespondența“:

Un miros trist de roze ce mor pe crengi uitate
Pătrunde pretutindeni, parc-ar voi să spuie
Că se petrece-o taină în vechile palate,
Dar taina ce-o păstrează n-o spune nimănuie.

Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă.

Nu există în simbolismul românesc corespondențe autentice între senzații, sau între senzații și elementele cosmice? Nu se poate face o astfel de afirmație. Dar cînd triezi întregul material, rămîi surprins de puținătatea recoltei. Cîteva specimene se întîlnesc în primul rînd la Ștefan Petică. Muzica viorii este o revărsare de parfumuri:

Plîngeau așa de dulce viorile-ostenite,
Pe coarde tremurate durerile rănite.

Viori care-au tăcut pe neașteptate
Își plîng cîntarea lor neisprăvită.
Grăbiți-vă! Din florile uitate,
Curînd s-o stinge vraja tăinuită.
Viori care-au tăcut pe neașteptate.

Manieratul „bal“ al pomilor în floare al lui Anghel cunoaște și o imagine interesantă în ordinea care ne preocupă:

Preludiul acestei stinse și dulci orchestre nevăzute.

Orchestră, dans, ritm, parfum, de n-ar fi fost povestite și împinse spre anecdotă, toate aceste elemente ar fi constituit o poezie simbolistă remarcabilă.

Poezie de „cunoaștere“ propriu-zisă s-a scris însă la noi puțină, și de ni s-ar cere zece exemple precise, indiscutabile, pe bază de „corespondențe“, am fi în dificultate. Un bun text, totuși, la N. Davidescu:

Esențele vieții din aeru-ncălzit
În părul tău de umbră fluidă au urzit,
Ca spuma unor fine și galbene dantele,
O pînză de paianjen cu razele de stele.

Transpunerile de senzații, sinesteziile, au fost în realitate mai mult teoretizate, decît cultivate în simbolismul românesc, care în ansamblul său nu le transformă în jocuri gratuite. În tot cazul, interpretarea lor elementară, în majoritatea cazurilor, nu pledează pentru clasarea lor totală în compartimentul rafinamentelor estetizante.

Știute fiind argumentele estetice ale simbolismului în favoarea muzicalității, cultivarea *muzicii* ca temă literară va intra cu necesitate în logica internă a curentului. Muzicală este, de altfel, întreaga psihologie a simbolismului[1], atît de predispus spre reverie melodică. A cînta de „dor“, de „jale“ reprezintă pe de altă parte și o atitudine românească tradițională, care se complică poetic într-un joc de analogii și asociații metaforice. Dovada este făcută nu mai departe de poezia Elenei Farago, plină de „pribegi“ și „fete“ care „cîntă“ melancolic, în crepuscul, copleșite de eternul *vague à l'âme*, în acest punct simbolismul continuînd în chip evident romanța eminesciană. De la cîntul cu semnificație practică se ajunge la ideea poetică de muzică, înțeleasă ca expresie a fondului liric inefabil, apoi la aceea de „corespondență“ între elementele cosmice care pot fi convertite în muzică. Confuziile

[1] Guy Michaud, *op. cit.*, p. 288; la noi: E. Lovinescu, *Critice*, ed. def., București, Ancora, 1929, vol. VII, p. 38.

de senzații, sinesteziile, joacă aici un mare rol, și a gîndi, de pildă, ideea de parfum sub forma unei „unde" muzicale devine firesc și poetic. Punctul de plecare este Baudelaire, cel din *Harmonie du soir:*

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
— Valse mélancolique et langoureux vertige![1]

În simbolismul francez se constată o adevărată obsesie muzicală, în care vioara languroasă la Verlaine, Mallarmé, Stuart Merrill, pianul obsedant la Jules Laforgue, marșul funebru la Rollinat, caterinca melancolică, faimoasa *orgue de barbarie* la mulți formează imagini tipice, de o mare răspîndire. Evocarea sunetelor muzicale, de diferite tonalități și timbre, echivalează cu transcrierea în registre melodice și simfonice a unei întregi game de emoții, și a întîlni la simboliștii români asemenea notații reprezintă un fenomen literar care nu surprinde.

Primele acorduri se fac auzite în poezia lui Traian Demetrescu, evocator al valsului vaporos:

Divinul vals se pierde-n noapte,
Se stinge într-un parc cu flori, —
De-o dureroasă armonie
Te simți cuprins — și parcă mori...

Atmosfera ne este cunoscută prin Laurent Tailhade:

Et le valse lent répend dans la brume
Langoureusement ses derniers accords.[2]

Și mai în nota simbolismului francez, de nuanța Verlaine, evocator al „serbărilor galante" stil secolul al XVIII-lea, este evocarea *Gavotei („à la Verlaine"),* dans clasic care atrage pe D. Iacobescu:

În clipe dulci de seară, cînd gîndul alb se plimbă
Pe strune demodate și forme rococo,
Subtila fantezie ne fură și te schimbă
Pe tine-n Colombină, pe mine-n Pierrot.

[1] *Sunetele și parfumurile conduc în aerul serii*
Un vals melancolic și languros vîrtej!
[2] *Și valsul lent răspîndește în ceață*
În mod languros ultimele sale acorduri.

Atunci ne luăm de mînă și palizi, pe terase,
Dansăm gavota moartă, în taină ascultînd
Cum sufletul îngînă un foșnet de mătase
Ce ne conduce pașii lîncezitor de blînd.

Dansăm în umbra serii... și tot mai mult mă-mbată
Pudrata eleganță a timpului apus,
În timp ce tu — naivă, sau poate-nduioșată —
Ridici molatec trena din ce în ce mai sus...

Iată și acordurile grave ale clavirului, de aceeași proveniență simbolistă, deși partitura interpretată este romantică:

Cînta încet din Weber: „Gîndirile din urmă“ —
Poema unui geniu ce-apune maiestuos,
Adio-ul unui suflet artistic, ce se curmă
Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!

Și degetele-i albe pe clapele sonore
Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind.
Erau în miez de noapte tîrzii și tainici ore...
Parcă simțeam pe Weber lîngă clavir murind!...

Sugestia, neîndoielnic, provine din Verlaine („*Le piano qui baise une main frêle*“), Laforgue, sau Rollinat, cu al său *Le Piano* din *Les Névroses* (tradus tardiv și la *Vieața nouă* IV, 1908, p. 215—216), și tema începe să circule, dovadă *Pianistul* de Mircea Demetriad (*Duminica*, I, 16, 13 ianuarie 1891), fixîndu-se în cele din urmă la D. Iacobescu:

Amiază!
Un pian, alături, intonează
Un cîntec trist, în calmul verii,
Un cîntec demodat care brodează
Petale dulci pe pînzele tăcerii.

Ce mînă delicată,
Cu degete de veşted trandafir,
Te leagănă, o, inimă blazată?
— Eşti tu, romanţă tristă de clavir,
Sau tu, extaz solar?

. . . .

Oh, pianul cîntă tot mai trist, mai rar,
Şi soarele mă chiamă,
... şi îmi pare
Că fruntea mea alunecă în zare
Spre-un infinit de pace şi uitare.

La Ştefan Petică ne întîmpină un adevărat recital violonistic:

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plînge răzleţită pe strunele-nvechite,
Şi-n noaptea solitară, o, cîntul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Cînd viorile tăcură sînt foarte în nota lui Verlaine, a cărui vioară plînge sentimentul în „*sanglots*", uneori şi în spiritul lui Mallarmé — Stuart Merrill, mai inefabilă şi voluptoasă:

Oh! mol est mon amour, vague est le violon!

*

Mais ah! la volupté seule du violon...[1]

Prin acuitatea sa pentru pauzele şi tăcerile muzicale, Petică relevă o fină ureche şi o deosebită capacitate de rezonanţă emotivă:

Viori care-au tăcut pe neaşteptate
Îşi plîng cîntarea lor neisprăvită.
Grăbiţi-vă! Din florile uitate
Curînd s-a stinge vraja tăinuită...
Viori care-aţi tăcut pe neaşteptate.

Poetul are sensibilitate pentru efuziunile de supremă voluptate, care se consumă muzical în intensităţi maxime:

[1] *Ah! dulce este dragostea mea, vagă vioara!*

*

Dar, ah! unica voluptate a viorii...

Ah, cînd în inimi zbuciumate
Orice dorință-ncet se curmă,
Zdrobiți vioara fermecată:
Grozav e cîntecul din urmă:

Ciclul întreg este cum nu se poate mai muzical, căci instrumentele cu sunet moale, catifelat sau grav sînt bine repezentate:

...Flautul magic plîngea înainte.

*

Plîngeau romanțe triste pe coarde de ghitară.

*

Acorduri minunate de negre pianine.

*

Mandoline-ntristate.

*

Pe harfa învechită o ultimă cîntare.

*

Natura, orgă obosită,
Trist scoate note ca-n surdină,
E-acordul dintr-o rugăciune
În calmul unei seri senine.

În orchestra simbolistă alămurile sînt suprimate ca fiind prea țipătoare. În schimb, o mare afecțiune înconjură caterinca, al cărei sunet simbolizează recluziunea sentimentală dureroasă, în medii apăsătoare, provinciale. Iată un specimen din Laforgue:

Orgue, orgue de Barbarie,
Don Quichotte, Souffre-Douleur,
Vidasse, vidasse ton coeur,
Ma pauvre rosse endolorie.[1]

[1] *Orgă, caterincă,*
Don-Quichotte, Nenorocit,
Deșartă-ți, deșartă-ți sufletul,
Mîrțoaga mea îndurerată.

Element familiar al vechiului oraş românesc, caterinca va avea şi aci interpreţii săi de predilecţie. Asupra lui Mihail Săulescu acest instrument lucrează cu o puternică priză emoţională:

Cînta o caterincă pe-o stradă depărtată...
Tremurătoare note le auzeam sunînd, —
Ca inima-mi să facă din nou mai viu să bată,
Cînta o caterincă, pe-o stradă depărtată,
Un cînt pe care parcă de mult l-aveam în gînd.

Sunetul său monoton, desuet, romanţios, nostalgic, răscoleşte şi pe Demostene Botez:

Cînta o caterincă în colţul unei strade,
Cînta o caterincă un cîntec de demult;
Erau în el acorduri de triste serenade,
Şi fără voie parcă am stat ca să-l ascult.

La Bacovia, fireşte, aceeaşi „caterincă veche ce plînge nostim..."[1], dar nu jovialitatea „nostimă" ne întîmpină la acest poet, ci, dimpotrivă, tonul grav, profund, uneori direct delirant. Bacovia, care avea o anume educaţie muzicală (cînta chiar la vioară), încearcă, asemenea lui Laforgue („*Oh! ce piano qui gémit là-haut*"[2]), adevăraţi fiori cînd „clavirele plîng în oraş", cînd caterinca-fanfară „plîngea lugubru" în noapte tîrziu, dîndu-i „un tremur satanic", sau fanfara militară cînta o operă tristă:

Tîrziu, în noapte, la grădină...
Şi tot oraşul întrista,
Fanfara militară.

Este o comoţie maladivă, încercată anterior şi de Traian Demetrescu şi pe care simbolismul francez, prin Laforgue şi Rollinat, o popularizează. La aceşti poeţi, acordurile grave ale clavirului, muzica patetică a lui Chopin, marşurile funebre sînt teme destul de curente, şi Bacovia, cu personalitatea lui, participă

[1] G. Bacovia, *op. cit.*, p. 215.
[2] *Ah! pianul acela care geme sus.*

la aceeaşi familie de emotivităţi muzicale, de nuanţă sumbră. Poetul se prăbuşeşte agonic:

Iubito, şi iar am venit...
Dar astăzi, de-abia mă mai port —
Deschide clavirul şi cîntă-mi
Un cîntec de mort.

Şi dacă-am să cad pe covoare,
În tristul, tăcutul salon,
Tu cîntă-nainte, iubito,
Încet, monoton.

Acelaşi Bacovia ascultă extatic un recital straniu, în care o „brună despletită“ izbeşte cu gesturi triste, mecanice, clavirul:

Lugubrul marş al lui Chopin
Îl repeta cu nebunie...
Şi-n geam suna funebra melodie,
Iar vîntul fluiera ca ţipătul de tren.

Apoi intervine o blondă „despletită“, un fel de Ofelie nebună, cu „o scripcă înnegrită“, şi amîndouă:

Cîntau amar, era delir,
Plîngea clavirul trist, şi violina —
Făcliile îşi tremurau lumina,
Clavirul catafalc părea şi nu clavir.

Versurile înseşi au uneori cadenţă de marş funebru:

Ningea bogat, şi trist ningea, era tîrziu
Cînd m-a oprit, în drum, la geam clavirul;
Şi-am plîns la geam, şi m-a cuprins delirul —
Amar, prin noapte vîntul fluiera pustiu.

De aici evocarea fanfarei militare:

Ce tristă operă cînta
Fanfara militară,
Tîrziu, în noapte, la grădină...
Şi tot oraşul întrista,
Fanfara militară.

Apoi acest paroxism se sentimentalizează într-o romanţă descărnată a „dorului" tradiţional:

Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine şi de altă lume,
Dor...
Plana:
Durere fără nume
Pe om...

Şi, mai ales, în elegia muzicală a toamnei, a cărei percepţie emoţională este predominant sonoră:

E-o muzică de toamnă,
Cu glas de piculină,
Cu note dulci de flaut,
Cu ton de violină...
Şi-acorduri de clavire
Pierdute, în surdină;
Şi-n tot e-un marş funebru
Prin noapte, ce suspină...

În genere, poetul simbolist este foarte sensibil la orice sunet care-i pune în mişcare vibraţiile sufleteşti (vînt, ploaie, furtună), muzică instrumentală, voci şi cîntec, de predilecţie obsedant, tulburător, straniu. Femeia care cîntă „barbar" este tot o imagine bacoviană, întîlnită şi la M. Cruceanu *(Cîntă o femeie,* în *Fericirea celorlalţi).* Acest poet reţine chiar momentul unui delir muzical colectiv:

Fecioarele cetăţii ieri noapte-nebuniră
Şi-ncet se îndreptară cîntînd spre cimitir.
Toţi paltinii şoselei se prefăcură-n liră,
Iar cîntul lor un plînset şi plînsul un delir.

De bună seamă, muzica în poezia simbolistă nu exprimă nici exultanţă, nici euforie, nici bucuria de a trăi. Ea este nostalgică şi depresivă, stil *„fin de siècle",* ca un album de romanţe de Raynaldo Hahn, transfigurare lirică a unui moment istoric depăşit, irepetabil.

Orientările estetice ale curentului, asociate psihologiei simboliste, atît de predispusă spre reverie, nostalgie și evaziune, determină ca însăși *poezia* să se transforme în temă literară. Ea va avea un conținut analog tuturor celorlalte forme de rupere a contactului direct cu realitatea prin cultivarea visului treaz. Se va scrie, prin urmare, și în simbolismul românesc „poezia poeziei", temă cultivată și de romantism în forme programatice și care va avea acum contururi mai estompate. Neaderența la mediu face ca ideea poeziei în sens de refugiu spiritual să se răspîndească. Este o poziție care reprezintă mai puțin un „estetism", cît o metodă de compensație, de impermeabilizare morală, de transfigurare a realității prozaice. Și acest motiv, dacă observăm bine, pleacă tot de la Macedonski, adevărată placă turnantă a poeziei române. El cultivă, în spirit autobiografic orgolios, ideea romantică a geniului damnat, fuge spre „ideal", spre *excelsior*. Dar această ascensiune începe să se facă în zone tot mai rarefiate, eterate, și foarte adesea ea reprezintă o alunecare în reverie și vis. Macedonski va cînta chiar „răpirea" în „adîncimea unui vis nețărmurit", „visul ce ne tot șoptește", zborul „pe o rază", și simboliștii vor generaliza metoda, dîndu-i tot mai mult un conținut de evadare poetică.

La prima generație simbolistă, formată în cenaclul macedonskian, imaginile sînt încă tradiționale. *Pegas*-ul este încălecat de Mircea Demetriad, cu intenții precise de volatilizare:

Suflet am din eter și ușor;
Trupul greu din pămînt muritor!
Ca un vis fericit de copil,
Spre eter aspirînd, suflul vrea
În întreg locul să și-l ia,
Părăsind la minut ăst azil!
Suflet am din eter și ușor!
Trupul greu din pămînt muritor!

Iuliu Cezar Săvescu revendică într-o serie întreagă de poezii dreptul poetului la „visare":

Lăsați-l să viseze!

O poezie-vis mărturisește că scrie și Ștefan Petică:

Căci viersul meu e viersul pierdut al unor psalmi
Cîntat sub greaua povară din lumile de vise.

Poetul își contemplă cu afecțiune opera, pe care și-o definește, nu cu complezență, cum ar fi înclinat să judece un spirit malițios, ci cu gestul unei frecventări intime care consolează:

Apleacă-te spre cîntecele mele:
Sînt gingașe, și triste, și duioase,
Și singure ca palidele stele
În nopțile de iarnă friguroase.

A fi poet și a nu visa, a nu te iluziona devine pentru simboliști, în bună tradiție romantică, de altfel, o imposibilitate, și Anghel o și spune în *Curcubeul:*

Și-un gînd, un gînd nebun îmi vine!
— Așa-s poeții uneori —
Să mă avînt pînă la tine
Pe puntea asta de culori.

Ion Pillat, plecat la steaua Hesper *(Eternități de-o clipă)*, reia tema, care la Al. T. Stamatiad devine un adevărat loc comun. Poetul închină poezii, ode, imnuri, romanțe, pline de „avînturi", de „chemări", de invitații la transcedere, în „azur" (Mallarmé degradat retoric):

Agonizezi, în umbră, de-atît-amar de vreme,
Sfărîmă lutul! —

Sfărîmă-l cît mai iute, căci liber vreau să fiu:
Sfărîmă-l cît mai iute, căci mîine —
Cine știe? — de nu va fi tîrziu!

Un estetism ostentativ se observă aproape numai la Minulescu:

Cîntați frumosul îngropat de ani,
Ce n-au putut să-l reînvieze-n vers.

În spirit simbolist acest poet are o reprezentare foarte clară a evaziunii contemplative:

Iar eu —
Pornit în căutarea
Frumosului din suflet
Şi din rime,
Un vagabond pe care marea
M-a scos de păr, din adîncime —
M-avînt din nou în infinit...

A privi astfel de declaraţii drept „principii estetice" ar fi însă o eroare. Ele nu exprimă, în fond, decît aspiraţii morale, şi constituie o replică, la nivelul conştiinţei poetice simboliste, dată trivialităţii mediului, căruia i se întoarce spatele prin artă.

2. LIRISMUL

În accepţie cu adevărat simbolistă, şi *iubirea* este tot o formă de reverie şi nostalgie, şi fără îndoială că Ov. S. Crohmălniceanu este în spiritul adevărului atunci cînd scrie că: „Pentru Bacovia, ca şi pentru ceilalţi simbolişti, iubirea e o formă de evaziune socială"[1]. La poetul simbolist erotica reprezintă o metodă de compensaţie, de refugiu moral, o formă de transfigurare a mediului trivial, plat, burghez în ultimă analiză, aşa cum se constată, într-o oarecare măsură, şi la Eminescu. Tot ce se adaugă sînt complicaţii şi nuanţe care ţin de constituţia afectivă a simbolismului, atît de predispus spre stările de clarobscur, melancolie şi contemplativitate. Simbolismul repudiază sentimentalitatea burgheză cuminte, anodină, lacrimogenă, galanteria mondenă, refularea,

[1] Ov. S. Crohmălniceanu *G. Bacovia: Poezii, Viaţa românească*, IX, 8 august, 1956, p. 139.

falsa pudoare, şi o pagină din Ştefan Petică este foarte revelatoare în această privinţă:

„Cuminţenia a ucis avîntul, socotelile au ucis pasiunea, recepţiile de gală au ucis întîlnirile furişe, iar budoarul a ucis balconul. Ipocrizia a adus seriozitatea, şi seriozitatea a ucis îndrăzneala nebună, iar fără puţină nebunie iubirea nu are nici un farmec. De aceea iubirea din timpul de faţă este atît de tristă. Delicateţea şi drăgălăşenia au înlocuit frumuseţea, slăbiciunea a izgonit puterea, visul searbăd a ucis viaţa în care clocoteau marile pasiuni ce zguduie cerul şi pămîntul. O teamă feciorelnică de lume, o sfiiciune bolnavă de viaţă, o închinare fricoasă înaintea ridicolului, o cuminţenie fără cumpăneală caracterizează pe poeţii oficiali ai vremii. Şi mintoşii aceştia, care trec drept oameni de seamă în ochii miraţi ai mulţimii, au umplut lumea cu jelania lor sentimentală, cu lacrimile lor îndulcite cu zahăr, cu melancolia lor de fete închise în pensioane."[1]

Formă tipică de lirică indirectă, erotica simbolistă fuge prin definiţie de materializare, de senzualitate şi posesiune. Sentimentele sînt exprimate discret, învăluit, prin gesturi şi declaraţii simbolice. Actele iubirii sînt evocate prin „corespondenţe", în care *Moartea Narcisului*[2] devine, ca la D. Anghel, simbolul iubirii defuncte:

Dar numai eu ştiu taina Narcisului ce moare.

*

Aşa s-a stins în taină şi nimeni n-a ştiut,
Căci în minuta asta de grea melancolie,
Eu singur stam de faţă la muta-i agonie,
Şi singur mi-am dat seamă atunci că s-a pierdut.

Iubita, iubirea însăşi este o floare:

[1] Ştefan Petică, *op. cit.*, p. 438—439.

[2] După Perpessicius (*Lumea*, nr. 7, 4. XI. 1945), agonia florii, uitată în vază, ar relua o temă din *Les Stances* (II, 1. VII) de J. Moréas: *La rose du jardin que j'avais méprisée.*

Era ceva din tine în floarea asta dragă;
Era ceva, desigur; căci altfel n-aş pricepe
De ce mă simt mai singur acum cînd noaptea-începe
Şi n-o mai văd în umbră, luptînd stăruitoare
S-adune strălucirea luminii care moare.

Această erotică „cifrată" este departe de a reprezenta ceva nou în poezie, căci metoda este inaugurată de *Roman de la Rose*, şi Petrarca, la care natura întreagă devine radioasă prin prezenţa Laurei:

Lieti fiori e felice, e ben nate erbe,
Che ma donna passando premer suole,
Piaggia, ch'ascolti sue dolci parole
E del bel piede alcun vestigio serbe.[1]

Neajunsul perpetuat în timp al acestui stil este manierismul şi explicitarea, procedee în care şi poetul simbolist român cade de multe ori în mod involuntar. Cînd îl ocoleşte, el stabileşte, ca N. Davidescu, corespondenţe naturiste sugestive:

Ascultă-mă: Chemarea tăcerii tale cîntă
Cu sufletul naturii pe strune de zefir,
Şi-n rozul aurorei metalice-nveşmîntă
Pămîntul cu surîsuri de foi de trandafir.

Ritualul acestei poezii speculează la maximum insinuarea, aşteptarea, speranţa, iluzia, decepţia, momentul de anticipaţie şi de agonie a iubirii. Totul este purtat pe aripi de „vis" şi „dor", şi nimic mai străin de spiritul simbolismului ca succesul, posesiunea carnală efectivă, fără nelinişti, dar şi fără mistere. O iubire care triumfă n-are nimic „simbolist" în ea. În schimb, chemarea, nostalgia, reveria, incertitudinea sînt la mare stimă, şi din această sentimentalitate vaporoasă simbolistul îşi face o virtute:

[1] *Flori fericite şi încîntătoare, ierburi nobile,*
Pe care iubita mea le calcă sub picioare,
Cîmpii plăcute, care ascultaţi dulcele sale vorbe
Şi care păstraţi urma frumosului său picior.

„Starea psihică a poetului decepţionat e reflexivă, liniştită, melancolică, sensibilă. Lui îi trebuie un suflet de femeie care să se asemene cu al său.“[1]

Va începe atunci să circule în simbolismul european şi în cel românesc o procesiune întreagă de iubite stilizate, diafane, clorotice, boticelliene, prerafaelite, de tipul *The Blessed Damozel* de Dante Gabriel Rosetti, vag mistice, aşa cum le evocă şi al nostru Ştefan Petică în *Fecioara în alb:* „pale“, „întristate“, graţioase, „feciorelnice, pline de graţia tristeţii, ca un crin“. Destinul lor este tragic, căci idealul care le fascinează, „supremul vis de voluptate“, le este refuzat:

O, marile pasionate,
O, tragicele Magdalene,
Femei etern îndurerate,
Ca nişte triste cantilene,

Au urmărit pe drumuri grele,
Ca o lumină ce s-aprinde,
În noaptea neagră fără stele,
Ceea ce nu se poate prinde...

La Petică, suprapunerea de planuri are efecte turburătoare. În schimb, la D. Anghel totul este candid şi pudic. Castelana, fata blondă cu faţa diafană, îşi consumă foarte inocent nostalgia punînd garoafe-n glastră. Afectare, fireşte, care se constată în parte şi la N. Davidescu, unde florile mor uneori la sînul iubitei, sau la Ion Pillat, şi acesta ocazional prerafaelit, în *Madona Mia (Amăgiri).*

Aceste eroine sînt experte în arta de a trezi speranţe vaporoase, a sugera fericiri paradiziace, a stimula devotamente ideale, a insinua „mistere“ indicibile. Cu un gest inefabil, ele invită la călătoria spre insula iubirii, sub semnul lui Watteau, din *Embarquement pour Cythère*, care a atras şi pe Baudelaire în *Invitation au voyage*, şi pe simbolişti (Verlaine etc.), reeditată la noi de D. Anghel:

[1] Traian Demetrescu, *Profile literare*, Craiova, 1892, p. 179.

O, ascultați, chemarea primăverii,
Şi dacă mai puteți veni cu mine,
Luați-vă ghirlănzi şi mandoline
Să ne-mbarcăm spre insula Cytherii.

Dar în portul iubirii nu se ajunge niciodată. Iubirea în simbolism este numai o „plecare", și Ion Pillat, într-o poezie din *Eternități de-o clipă*, evocă tocmai această situație foarte în spiritul curentului. Imaginea „îmbarcării" se întîlnește și la N. Davidescu, preocupat să ne indice (în *Inscripții*) calea dragostei inaccesibile:

Şi-n vreme ce dorința spre dînsele ne poartă,
Chemăm din gol femeia visată și, livizi,
Parodiem sinistru iubirea noastră moartă
Şi vremurile-n care credeam în ea — stupizi!

Deci, încă o dată, speranță și ratare, momentul așteptării concentrînd o emotivitate maximă. Ion Minulescu atinge și el tema, din păcate cam grandilocvent:

De cînd te-aştept!...
Sînt ani...
Şi anii, ce lungi îți par cînd n-ai cu cine
S-asculți ciudatele romanțe ce plîng viorile-n surdine...
Şi violetele apusuri ce triste-ți par cînd n-ai cui spune
Ce-nfiorări plutesc în zare
Şi-n plînsul celor patru strune!...

Acțiunea se consumă în diverse gesturi rituale periodice, repetiția sugerînd o situație simbolică. Dar poetul este mult prea preocupat ca să n-ajungă direct la scop. El se arată grăbit, precipitat, aleargă și rupe vraja cu insistențele sale. Rezultatul?

Dintre cutele perdelei, ochii-ți verzi nu-mi mai răsar,
Strunele chitarei-s rupte
Şi... romanța s-a sfîrșit!

Ceea ce urmează este melancolia, decepția, care la Ion Minulescu nu se realizează decît rareori, căci poetul, deși are sentimentul inefabilului erotic, ține.

din spirit de blagă, să-l alunge prin paradoxe în serie, precum în *Romanță policromă:*

Dă-mi A.B.C. al vieții subterane,
Dă-mi simfonia flautelor mute,
Dă-mi tălmăcirea buzelor profane
Și rebusul icoanelor tăcute.

Dă-mi prețul primei victime-a femeii,
Dă-mi simbolul opalului și-agatei,
Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeei
Și tusea-n fa minor *a Traviatei.*

Aspirația erotică este aci totală, dar rezultatul nu este de ordinul tulburării profunde, ci al „moftului“ superior. Alteori, deși cere iubitei:

Să-mi torni în suflet infinitul unui pahar de hidromel,

obiectivul este imposibil de atins, căci „slujba“ erotică intervine etc. Minulescu pune probleme sentimentale de ordin simbolist, însă că le rezolvă în acest spirit este mai mult decît îndoielnic. Un stil mai corespunzător întîlnim la Mihail Săulescu:

Tu, care azi nu ești —
Și poate niciodată aievea n-ai să fii...
Dar eu visez — și visul aripile-și întinde,
Dar eu visez — și visul din nou mai mult s-aprinde,
— Chiar dacă vei rămîne un dor neîmplinit
Tu, care nu ești astăzi, și poate n-ai să fii,
Ori ești, — dar prea departe, și pururi n-ai să vii.

Ca demonstrație de limbaj liric simbolist, de factură directă, se poate cita și această strofă:

În sufletu-mi de astăzi simt lucruri mari închise;
Mi-e teamă să descoper, mi-e frică să le dau...
— Nu-s gînduri, nici speranțe, nici doruri și nici vise;
În ele, prin năuntru, cum să-ți spun ce au...

Mihail Săulescu intuise specificul acestui gen de lirică, și lucrul rezultă și din faptul că el preferă ca iubita să fie anticipată printr-un simplu cîntec:

Eu singur îl ascult.
Căci singur eu în noaptea asta tristă,
Eu numai te doresc mai mult;
Şi, ca o fluturare de batistă,
Tîrzie, de păreri de rău tîrzii,
Pornesc spre tine gîndurile mele
Cu aripi negre, aripi grele,
De toate disperările tîrzii
— Că n-o s-auzi, şi nici nu ai să vii.

Acestea ar fi satisfacţiile pozitive ale iubirii în poezia simbolistă, foarte adesea puse în umbră de o gamă întreagă de nuanţe anxioase sau direct depresive. A întîlni tulburarea erotică definită drept o „langoare" este un fenomen curent. Atunci tonul poetului devine acela al invocaţiei extatice, şoptite, dar vibrante, exprimînd comprimare dureroasă, aşteptare prelungă, eternă insatisfacţie. Nimic împlinit, dar nici iremediabil înfrînt, sau compromis. De aci o stare de nelinişte, de agitaţie interioară veşnică, în acelaşi timp neplăcută şi totuşi savantă, alungată şi invocată, adevărat petrarchism, ca la Mihail Săulescu:

Dă sufletul meu!
Dă tot ce ai şi tot ce mi se pare,
Dă sufletului meu neliniştit
Neliniştea pe care nu o are.
Cu care încă nu s-a întîlnit...
Dă sufletului meu neliniştit!...

Minulescu, în special, se complace evocînd enigmele şi misterele iubirii, uneori nu fără emotivitate reală:

Tu crezi c-a fost iubire-adevărată...
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie
Dar ce anume-a fost —
Ce-a vrut să fie,
Noi nu vom şti-o poate niciodată...

Inefabilul tulburător al dragostei este un:

... Cîntec trist adus din alte țări
De niște păsări albe, călătoare,
Pe-albastrul răzvrătit al altor mări —
Un cîntec trist adus de marinarii
Sosiți din Boston,
Norfolk
Și New-York,
Un cîntec trist ce-l cîntă ades pescarii,
Cînd pleacă-n larg și nu se mai întorc.

Grav este și momentul care surprinde efemeritatea dragostei, din păcate însă mult prea lucid formulat și pătat cu scene brutale („Bluza — Ah!... Bluza..."):

Că ne iubim, și-o știe lumea toată,
E-adevărat;
Dar cît ne vom iubi:
Nici noi nu știm,
Nici lumea nu va ști...
Și nu va ști-o poate niciodată...

Momentul inevitabil al despărțirii trezește melancolii; revederea, rememorări nostalgice de iubiri defuncte. Ceea ce ar fi de observat la acest capitol este că poetul simbolist român se resemnează în genere ușor și, cu luciditate, constată că „așa va fi" (N. Davidescu, *Inscripții*). Ba chiar se profilează o anume blazare, n-am spune numaidecît cinică, dar în tot cazul destul de indiferentă, la moartea inevitabilă a dragostei, proprie oamenilor nu prea profunzi, pe deplin echilibrați și sănătoși sufletește. Tipică pentru această situație ne pare o poezie a lui Ion Minulescu *Va fi:*

Va fi într-o seară poate ca și-alte seri.
Va fi
O seară de octombrie cu palpitări discrete
De frunze,
De imagini,
De pleoape
Și regrete...

Vai!... cea din urmă seară cînd tu vei mai veni
Va fi o aiurare de toamnă pe sfîrşite,
O aiurare-n versuri brodate pe-o batistă —
Simbolul despărţirii...
Şi-atîta tot...
Şi-apoi,
Nu va mai fi nimica.

Ideea de bază este caducitatea iubirii, care are o istorie, cu „creştere" şi „descreştere" inevitabilă, înfiripare, împlinire, epuizare, moarte. Plecarea iubirii fiind inevitabilă, faptul va fi consemnat cu luciditate:

Şi-ai să mă uiţi —
Că prea departe
Şi prea pentru mult timp porneşti!
Şi-am să te uit —
Că şi uitarea e scrisă-n legile-omeneşti.

Scena este contemplată cu o înţelegere superioară:

Eu ştiu c-ai să mă-nşeli chiar mîine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert —
E vechi păcatul
Şi nu eşti prima vinovată!

Poză? Afectare? Da şi nu. Mai curînd expresie a unui hedonism erotic, foarte viu la Ion Minulescu, dispus a sări repede peste pragul preliminariilor şi al subtilităţilor poetizate. Dar prin această predispoziţie, intrînd în poezia de senzualitate pură, sfera simbolistă este net depăşită.

Anume ciudăţenii erotice, cu punct de plecare în Baudelaire şi care în simbolism sînt reeditate de Rollinat, sînt destul de periferice în simbolismul românesc, încă o dată spus, de loc împins în totalitatea sa spre detracare. Cîte o evocare a iubirii infernale la Mircea Demetriad *(Din infern)* şi la alţii nu este de natură să modifice tonalitatea generală. Petică evocă aspiraţia spre funerar doar ca moment muzical:

Erotica for[...]
observă aproa[...]
ginea excesiv[...]

Femei cu[...]
Rostogolin[...]
Ne-nvălui[...]
Şi turbur[...]

Sub roşul[...]
Înfăţişeaz[...]
Iar zîmbe[...]
Uşor îngă[...]

Această con[...]
care uneori s[...]
o respinge de[...]

Femeie, — mască de culori,
Cocotă plină de rafinării —
Tu, care ţipi la desfrînări tîrzii,
Pe visători, cu greu, îi înfiori...

Oh, sînt fecioare cu obrazul pal,
Modele albe de forme fine —
Şi singure dorm, albe şi senine,
În albele crivate de cristal.

Acest ideal burghez, efectiv decadent, este tăiat din rădăcină, căci iubirea venală îl dezgustă:

Sunau ţambale, tîrziu noaptea...
De cabaret comun —
Femei răcneau beţia falsă,
Prin miros de tutun.

Amorul, hidos ca un satir,
Copil degenerat,
Învineţit, transfigurat,
Ieri, a murit în delir.

de amant morbid. Une-
stecă la Bacovia cu ideea
place în această postură este
se desprinde este mai curînd
erotică sumbră, generalizată.
precisă de demarcație între diferi-
boliste în domeniul erotic este deci
il, întrucît, în ansamblu, erotica este
satisfacție compensatorie față de mediu.
separație nu se produce însă la suprafață,
ele cîteva accente stil Baudelaire — Rollinat
t, ci în profunzime. Aci constatăm superficia-
e și emotivitate, senzualitate și sugestie, satis-
cție și melancolie, limbaj direct sau corespondențe.
Pare deci sigur că apele se separă în primul rînd în această zonă și apoi în aceea a motivelor considerate izolat, făcînd statistica „femeilor fatale". Se vede, astfel, din ce în ce mai limpede că nu există temă simbolistă care să n-aibă și reversul său. Este un joc de lumini și umbre, care însoțește întreaga devenire și realizare a curentului.

Afectivitatea poetului simbolist, care e difuză, nu este numai propriu-zis erotică. Ea se proiectează asupra mediului imediat, asupra cadrului de viață. O undă de emotivitate discretă învăluie întreaga existență. Eul liric transmite prin contact afectiv ceva din vibrația sa tuturor obiectelor percepute, care încep să prindă viață.

În simbolism își face astfel loc un adevărat „animism" sentimental, un fenomen de „participare" lirică, foarte prielnic creerii de atmosferă. De aceea, poeții simboliști vor fi mai toți, în parte, și poeți *intimiști*, și de fapt ei sînt aceia care creează această modalitate lirică în literatura noastră. „Intimiști", clasați ca atare de vechea istorie literară (C. Rotică, E. Bucuța) etc.[1], de adăugat și B. Nemțeanu, provin din simbolism și sînt posteriori momentului de afirmare a acestui curent.

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 763—771.

Fecund în intuiții, Macedonski, poate chiar sub emulația simbolismului (căci elaborarea *Poemei rondelurilor* coincide cu perioada de succes a poeziei simboliste), atinge în trecere tocmai această temă în *Rondelul lucrurilor:*

Oh! lucrurile cum vorbesc
Şi-n pace nu vor să te lase:
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Tu le crezi moarte, şi trăiesc
Împrăştiate-n orice case,
Oh! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase.

Dar meritul de inițiator nu-i revine, căci Anghel în *Fantezii* (1909) este, efectiv, un intimist, evocînd oglinda, mănușile iubitei, floarea care se ofilește, scrisoarea de dragoste (*Scrisoare*), mobila salonului gol, încremenit (*Duminică*). Fiorul singurătății, al așteptării zadarnice, în acest cadru afectiv, emoționant la simpla reîntoarcere a memoriei afective, inspiră o bună parte din substanța lirică a volumului.

Același filon se regăsește și la N. Davidescu, poet și el al salonului vetust, melancolic, cu mobile grele, în care liniștea trosnește:

În draperia mobilelor grele,
De pulberea nostalgicelor vise,
Şi-n galbenul masivelor perdele,
Deasupra uşilor întredeschise,
Ne risipim ca nişte vechi dantele.

În această atmosferă, care invită la reculegere și participare, sufletul fuzionează cu întregul decor:

De-aici, al nostru suflet, cînd se-adună,
Se furişează pentru-ntîia oară
Prin draperii, discret, şi se-mpreună,
În leneşile nopţi de primăvară,
Cu strălucirea razelor de lună.

Este o adevărată anticipare a morţii:

Viaţa pregetă de-a mai străbate,
Cu frămîntările-i necontenite,
Cavourile-acestea-anticipate,
În care ne-nvăţăm pe nesimţite
Cu a morţii veşnică banalitate!

Un interior de „foburg" în plină iarnă, olfactivul alimentar, intimist, ţin de acelaşi registru de notaţii:

În mintea lor bolnavă şi-n sufletul lor ros
De moartea dureroasă a zilelor în noapte,
Şovăitoare, iarna intra ca un miros
Subtil de pîine caldă şi de castane coapte.

Plin de lirism discret, familiar, este şi Ion Pillat în *Amăgiri*. Locul de refugiu al poetului este „Casa amintirii" cu iatac şi divan (în care florile de fîn şi-au lăsat aroma), pridvor, cămară, vatră. „Templul" poetului e casa bătrînească „sădită printre nuci". Ea reapare şi în *Pe Argeş în sus*, plină de arome:

În casa amintirii, cu-obloane şi pridvor,
Păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor,
Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De cînd luptară-n codru şi poteri şi haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii,
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Sînt nostalgiile fiului de moşier-poet. Ele sînt continuate de acelea ale micului burghez, care încearcă emoţii identice, nu la conac, ci în interior de oraş. Şi aci odăile au suflet, iar lucrurile glas, cum mărturiseşte discret Mihail Cruceanu (*Sufletul odăii mele*, *În camerele goale)* sau locvace Ion Minulescu. Acesta îşi prezintă ceremonios interiorul:

Iată-mi casa!
Întoarce doar butonul electric din perete
Şi-mprieteneşte-ţi ochii cu tot ce poţi vedea,
Căci casa mea e-ntreagă, de-acum, şi casa ta...
Fii prietenă şi soră cu holl-ul şi terasa,
Cu treptele ce urcă sub rustice covoare,

Spre sala de mîncare
Şi-odaia de culcare,
Cu sfinţii din icoane şi morţii din portrete,
Cu cîinele ce-ţi linge manşonul de-astrahan
Şi cu pisica albă ce toarce pe divan...

Poetul are deci o bună idee despre interiorul modern, în care se complace vizibil şi pe care-l alternează cu exhibiţionismul boem, plastic, tip „bazar sentimental“:

Strofe vechi, o mandolină,
Un Cézanne *şi doi* Gauguin,
Patru măşti de bronz:
Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin,
O sofa arabă, două vechi icoane bizantine,
Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline
Cu mimoza, tamburine spaniole, lampioane
Japoneze, trei foteluri cu inscripţii musulmane,
Fleurs du mal *legate-n piele de Cordova*
Şi pe pian:
Charles Baudelaire *şi-alături* Williers de l'Isle-Adam.

Dar pînă la interiorul ultraestet al lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans din *À Rebours,* cu orgă de alcooluri rare şi cărţi legate în piele de om sîntem totuşi departe. Este evident că împrejurările noastre de viaţă nu puteau înlesni răspîndirea unui asemenea decor, în fond destul de rar şi în Occident. La Ion Minulescu este posibil să fi lucrat mai ales o reminiscenţă pariziană de Cartier Latin sau Montparnasse.

3. VITALITATE ŞI NEVROZĂ

Că mediul în care poetul simbolist trăieşte, suferă şi visează predispune adesea la intoxicaţie sufletească şi nevroză, faptul este sigur şi comentariile criticii l-au subliniat cu insistenţă. Ceea ce s-a observat mai

puţin (şi uneori de loc) sînt o serie de reacţiuni, de ordin vitalist, produse tocmai de această invazie a tulburării maladive.

Poezia simbolistă nu este contaminată în totalitatea sa de nevroză. Adesea tema devine o simplă poză, o afectare. Impulsiunea *vieţii* se face mereu simţită. Ea luptă să alunge stările crunt depresive, morbide. De multe ori nu reuşeşte. Dar acest antagonism, care produce adesea efecte literare notabile, este mereu prezent, şi expresia sa poetică dă simbolismului o notă particulară de vitalism care trebuie reţinută. Exuberant sau în extincţie, el este produsul unei adevărate dialectici sufleteşti, o formă de luptă împotriva invaziei psihologice, a depresiunii grave, a nevrozei şi în ultimă analiză a morţii.

În bună parte, predilecţia simboliştilor pentru parfumuri şi muzică este tot de ordin vital. Aromele, emoţiile sonore excită, stimulează vitalitatea, răscolesc, dau şocuri. Ce este altceva „beţia" olfactivă sau muzicală decît un indiciu de vitalitate? Fenomenul este foarte vizibil la Macedonski, temperament de loc depresiv, şi încordarea tonusului sufletesc prin absorbire de parfumuri şi emoţie muzicală se constată şi la Petică şi la alţi simbolişti. În orice caz, unde există emotivitate, comoţie, agitaţie interioară, acolo sănătatea sufletească n-a murit. Ea palpită, se zbate, luptă, se agită, şi nevroza nu-şi face loc decît cu greutate. Se dezbate astfel în simbolism o adevărată „dramă", cu pendulări şi oscilări, care devin prin elaborare poetică tot atîtea teme literare.

Să examinăm simbolismul românesc în totalitatea sa, cu reflectorul purtat în toate direcţiile. Ce poate fi mai vitalist ca această mărturisire a lui Macedonski, care vede în parfumul de crin tocmai un antidot al morţii?

În moartele vremi, mă-mbătară *(s. n.)*
Cînd fragezi şi primăvăratici,
În ei mă sorbiră, extatici,
Şi pe aripi de rai mă purtară —
În crini e beţia cea rară.

Cînd viorile tac, Petică intră în depresiune. Dar cîtă vreme emisiunea muzicală continuă, poetul trăiește, vibrează, este în plină expansivitate lirică. De aceea amuțirea este resimțită ca o lovitură de pumnal:

Arcușurile albe în noaptea solitară
Stătură: triste păsări cu aripile-ntinse,
Păreau c-așteaptă semne și strunele vibrară.
Ah! strunele ce tremur de viață le cuprinse!

Vitalismul este totuși numai indirect, sugerat. Iată însă și invocații directe, traducînd un adevărat program, precum la N. Davidescu:

În dorul meu nemărginit de soare,
Frămîntă zboruri noi aripa-mi frîntă.
Ca brazda deșteptată cînd frămîntă
Veșmîntul primăverii viitoare.

Ce-mi pasă că durerea mă-ncovoaie
Sub greutatea strînselor ei fiare:
Viața naște-n mine și tresare,
Ca seva-nfierbîntată în gunoaie.

Această tendință de evocare a marilor impulsiuni creatoare, vitale, dublată de receptarea vieții în actualitatea sa, unită cu dorința de a o parcurge pe căi noi, cunoaște și aspecte teoretice. Desigur, este vorba de un deziderat abstract, în alb. Dar se poate observa că unul din „manifestele“ simbolismului românesc, *Sufletul nou în poezie* de O. Densusianu, conține idei ca acestea:

„A iubi viața intens este a avea suflet înzestrat cu forțe vii, plin de energie...“

Simboliștii, citim în continuare, au o:

„Încredere nețărmurită în forțele sufletului nostru, o curajoasă atitudine față de viață: pesimismul descurajator, nesfîrșitele ieremiade, din care își făceau o temă obișnuită romanticii, nu mai apar în poezia nouă. *Simboliștii iubesc viața, sînt însetați de ea...* (s. n.)[1].

[1] Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 33.

Caz tipic de intelectual, poet și savant, trăit mai mult printre cărți, la Ovid Densusianu, printr-o nostalgie a vieții alungată de fișe, se va constata în permanență „exaltarea" forțelor vitale, „dinamismul sufletesc fecund", pe care va căuta să-l treacă și simbolismului, dilatîndu-i excesiv sensul.

Este deci destul de surprinzătoare definirea simboliștilor români drept depresivi incurabili cînd, din consultarea directă a textelor, ceea ce se desprinde adesea este, dimpotrivă, tocmai elogiul vieții. (Un volum de Mihail Săulescu se intitulează *Viața*, 1916.) Chiar dacă poate fi vorba, în unele cazuri, de o psihologie a compensației (*Dorul meu cîntă astăzi viața*, ca la Elena Farago), sau de un bovarism, rezultatul final, singurul care interesează ideologic, este afirmarea ideii stenice, deschiderea perspectivei înviorătoare asupra existenței:

„Omule, gîndea Ștefan Petică ...Aceea ce are sens pe lumea aceasta e numai și numai viața, caldă, puternică, frumoasă, armonică."[1]

Un ciclu de proze de Anghel este închinat *Triumfului Vieții*. Poziția este stenică, vitalistă, combativă, optimistă:

„... Oricîte mizerii te-ar abate, oricîte dezastre ar fi să ți se întîmple, ești dator să păstrezi scînteia care mai arde în tine și s-o ațîți din nou, s-o faci flacără".

Temperamental, poetul se definește un încrezător în viață, un optimist[2], și pulsația sevei proaspete, în natură, în flori, îi scoate remarcabile accente lirice[3].

Alternanța anotimpurilor, succesiunea ritmului cosmic inspiră acestei zone a poeziei simboliste adevărați tropi „dialectici". Ruina naturii atrage viața; energia se naște din decrepitudine; din urît, tristețe, țîșnește triumful. Pe acest plan, între poet și natură

[1] Cf. G. G. Ursu, *op. cit.*, *Limbă—Literatură*, VI, 1962, p. 333.

[2] D. Anghel, *Opere complete, Proză*, București, Cartea românească, 1924, p. 292.

[3] Idem, *Poezii și proză*, ed. M. Dragomirescu, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 295.

se stabilește omologia cea mai perfectă, dovadă aceste versuri din Al. T. Stamatiad:

Va trece însă timpul și zilele vor trece,
Triumful se va șterge,
Fiorii primăverii vor coborî din ceruri
Și vor cuprinde firea din nou ca și altădată.
În clipele acestea voi fi triumfătorul:
Căci azi sînt o ruină.

Nu este o poziţie izolată. Mihail Cruceanu surprinde aceeaşi pulsaţie vitală sub crusta periodic veştedă:

Dar în adînc, sub foi, ţărîna
E ca un sîn curat de mamă,
Cînd toamna ne întinde mîna,
Viaţa mai adînc ne cheamă!

La acelaşi poet reţine atenţia şi bucuria de a trăi, explicabilă mai ales după încheierea primului război mondial, cînd „întoarcerea de pe front" devine motiv liric, de unde exultanţa.

Generalizată, această dispoziţie începe să devină panteistă, şi Blaga, Ion Barbu vor dezvolta ulterior ideea, care iese din sfera preocupărilor noastre. Iniţial, ea este însă de provenienţă simbolistă. Dacă se cîntă tot ce dă impuls vieţii și dacă pămîntul este văzut ca matcă a germinaţiei universale (punct de plecare şi al unei atitudini metaforice, apoi mistice), devine firească exaltarea energiilor cosmice latente, poezia „nuriturilor terestre". O face în felul său chiar D. Anghel:

În slavă braţele amîndouă le-nalţ atunci, și-n noaptea clară,
Îngenunchind, sărut pămîntul și-i mulţumesc, simţind în mine
Nădejdea tinereţii mele, nădejdea clipelor senine,
Cum iar se-aprinde și scînteie ca un ban nou într-o comoară.

Așadar, ca și în mitul lui Anteu, contactul cu pămîntul comunică energii vitale. Dar nu numai la limită, ca să îngăduie supravieţuirea, simpla vegetare, ci și cu prisosinţă, în așa măsură, încît decolarea și evaziunea să devină cu ușurinţă posibile.

În aceste condiții, zborul suprateluric devine un original amestec de vitalism și simbolism „clasic". Bune definiții despre o astfel de tendință găsim la N. Davidescu:

Și tocmai ca și-n sînul naturii, simt că-n mine
Se zbuciumă un suflet mai vechi decît o stea,
Un suflet ce-n avîntu-i cuceritor ar vrea
Să zboare către alte tărîmuri mai senine.

Chemările nelămurite
Se ridică și murmură
Ca niște forțe răspîndite
Pretutindeni în natură.

Este fără îndoială tot un caz de „evaziune". Dar de o nuanță specială, produs al unei supracomprimări vitale, reprezentînd în esență o schimbare de ordin calitativ. Startul este pe pămînt și punctul terminus undeva în zare:

Viața nesfîrșită în sufletu-mi se-ntinde
Mereu ca o maree de vaste depărtări,
Privesc nemărginirea din golul altor zări,
Ceva venit de-aiurea la sînu-i mă cuprinde.

Mă simt acum o forță imensă, ce respiră
În tot, uitînd cu-ncetul de-al corpului veșmînt,
O forță ce se-ntinde ca vîntul pe pămînt
Și trece printre ramuri și frunze ca pe-o liră.

Apoi nemărginirea mă duce mai departe,
O vrajă mă ridică mereu către zenit,
Și tot mereu mai mare, plutesc prin infinit,
Simțind ce-adînc trăiește paradoxala moarte.

Totuși, aceste elanuri nu sînt nici obligatorii, nici prea frecvente. Adesea presiunea slăbește, nu poate fi puternică, și atunci poetul constată cu regret diminuarea vitalității:

Și nu mai e vigoarea de-altădată,
Dorindu-mi prelungirea-n timp și-n spațiu.

Este punctul nodal al psihologiei poeţilor simbolişti, cînd duritatea condiţiilor de existenţă, carenţele fizice, apăsarea morală încep să-i domine, avînd ca urmare apariţia maladivului sufletesc. Într-o primă fază, oarecum benignă, îşi face loc regretul devitalizării (vezi *Ruga unui bolnav* de N. Davidescu), sub forma lîncezelii, a anemiei, a convalescenţei sau bolii lente, de tipul ftiziei, care dă langori, precis notată de D. Iacobescu:

Eu vieţuiesc în parcuri înfundate,
În care rodul moare necules,
Eu lîncezesc pe-aleele uitate,
În care un linţoliu larg şi des
Închide orizonturile toate.

Şi din acest mister ce mă pîndeşte,
Eu, cel ce voi muri neînţeles,
Privesc cu dor albastrul ce mijeşte,
Abia simţit, prin giulgiul larg şi des,
Sub care viaţa mea se prăpădeşte.

Astfel de fenomene, cum citim şi în Bacovia, se produc:

La toamnă, cînd frunza va îngălbeni,
Cînd pentru ftizici nu se ştie ce noi surprize vor veni.

Poetul le constată mai ales la eroinele sale ftizice, care tînjesc la geam şi al căror sărut „ftizic" dă fiori. În ipostază de bolnav pulmonar, poetul simbolist se internează şi începe să scrie poezii de sanatoriu, precum Laforgue în Franţa şi Camil Baltazar la noi:

Aprilie, luna în care mor mulţi ofticoşi,
Va veni să ne sărute geamurile
Cu lumină transparentă şi fluidă,
Împrospătînd brazilor — ramurile.

Şi va fi iar veranda plină de bolnavi.
Sora Madeleine va surîde, împărţind
Vorbe bune ca dintr-un coş de daruri;
Numai eu voi sta la geam, cu ochii calzi, tînjind...

Poeţi mai obscuri, ca Ioan Ciorănescu, Alex. Călinescu, D. Iacobescu, compun versuri de aceeaşi substanţă. Iată o strofă din ultimul poet citat:

...eu, cel ce voi muri neînţeles,
Privesc cu dor albastrul ce mijeşte
Abia simţit prin giulgiul larg şi des,
Sub care viaţa mea se prăpădeşte.

Momentul, turburător în sine, afectează pînă şi pe jovialul Ion Minulescu, în *Pastel bolnav:*

Ce primăvară tristă şi ce spital tăcut!...
Bolnavii albi, ca albul pereţilor,
Privesc
Neîncrezători spre soare —
Bizar necunoscut
Pe care întîia oară, acum, parcă-l zăresc.

Cînd melancolia simbolistă ia forme grave, ea se transformă în *nevroză,* psihologie complexă, cu efecte literare ţinînd mai mult de manieră, decît de experienţă proprie. Ea este, în tot cazul, o formă maladivă de simbolism, cu originea în Baudelaire, şi care spre sfîrşitul secolului devine o adevărată modă. Ea se consumă sub influenţa lui Maurice Rollinat, al cărui volum *Les Nevroses* (1883) cunoaşte atît în Franţa[1], cît şi la noi un succes imediat[2].

Poetul este tradus şi cultivat îndeosebi în cercul lui Macedonski[3], înţeles mai mult în sens macabru şi satanic, aşa cum se arată a fi şi fizionomia poetului. Dar noţiunea de „nevroză" de la Rollinat provine, şi ea pune în circulaţie o întreagă temă a „frisoanelor", a „plictiselii" crunte, negre, expresie a „nevrozei moderne" a „unui secol rece, isteric şi posomorît" (coordonate sociale nu trebuie să ne scape), ros pînă la mă-

[1] Guy Michaud, *op cit.*, p. 242—243.

[2] Dahirel, *Un nouveau poète. L'Indépendance Roumaine,* 5/17 mars 1883; Gion, *Curierul literar, Binele public,* V, 112, 16 aprilie 1883 etc.

[3] Indicaţii, incomplete la Al. Ciorănescu, *Maurice Rollinat şi satanismul în poezia română, Literatura comparată,* Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944, p. 225—246.

duvă *„par le chancre du spleen"*. O *Névrose* publică Macedonski în *La Wallonie*, în 1886 (versiunea românească, *În Atelier*, apare în *Revista literară*, VII, 2, 1886), și ideea prinde, devenind un bun comun de imitație. Traian Demetrescu dă și el o *Nevroză* în 1886 (*Revista*, nr. 12, p. 27—28), și este de observat că discipolii macedonskieni încep să exploateze tema nu numai exterior, adică macabru și satanic, cum se constată la Macedonski (unde intră și multă senzualitate turbure), ci și psihologic. Adică într-un stil mai apropiat de realitățile sau bovarismele sufletești ale acestor poeți, care uneori încearcă în mod efectiv senzația *spleen*-ului.

Un suflet de „nevrozat" este, printre primii, Mircea Demetriad, ale cărui „corespondențe" pentru vidul sufletesc trădează strofa simbolistă:

Făr-de idei și făr-de scop, nehotărît,
Un gol arid, nelocuit, păstrez în mine;
Un cer murdar, meschin, urît,
Ce-nchide-n nori apusul vis și-a lui lumină.

Și ori și cînd dacă-aș voi, ori și cînd,
Norii să-i sparg, lacrimi șuvoi din ei să cadă,
Zadarnic cerc... gerul vrăjmaș tot înghețînd,
Cad fulgi... pustiul prins e de zăpadă.

Maladiv în viață și adesea în poezie, asemenea lui Jules Laforgue, ftizic ca și acesta, este Ștefan Petică, poet de o senzualitate aproape morbidă, sorbind voluptuos parfumuri, într-o agitație în chip vădit „anormală". Nevroza este o alterare a sensibilității și a conștiinței, pe care simbolismul românesc începe s-o exploreze, de la formele sale mai ușoare de *morbidezza* (D. Anghel, *În grădină)*, pînă la acelea turburătoare, grave, de răvășire interioară, a cărei descriere o încearcă, poate primul, Petică:

Și inima-mi rănită străină-i de plăcere,
Străină și de pace. Mi-e sete de durere,
Mi-e sete de misteruri, de luptă-nverșunată
Cu gîndul și cu lumea în negură-mbrăcată.

Nu peste tot străbatem acest peisaj sufletesc dezaxat. La D. Anghel întîlnim doar mica înfiorare a lucidității, cînd eul se lasă surprins în atitudini enigmatice:

Ce stranii lucruri dorm în suflet și cum nu uită el nimică,
Din cîte le închizi într-însul, ca într-o urnă funerară.

Pentru Ion Minulescu, dacă se poate vorbi în cazul său de o nevroză autentică, ea se reduce doar la regrete obsedante, mai apăsate:

Păreri de rău, păreri de rău —
Stigmate vechi, cicatrizate,
În Domul sufletului meu
Pășiți solemn, înveșmîntate
În scumpe-odăjdii de-Arhireu...
Pășiți solemn, discret și rar,
Ca niște pîlcuri, fragmentate
Dintr-un cortegiu funerar.

De multe ori ne întîmpină, ca la N. Davidescu, simpla oboseală, *„la lassitude de vivre"*, atît de specifică simbolismului francez, spectrul vieții mohorîte, care se consumă fără rost, nu fără apeluri către soare și lumină:

Sînt mohorîtul suflet ce n-a fost
La-ntoarcere-nmuiat în rîul Lethe,
Și care se-ncovoaie sub regrete,
Gîndindu-se l-al nopții adăpost.

Viața mi se pare fără rost,
Și-n frămîntările-i mă-ntorc cu sete
Spre clipa cînd pe valuri violete
Charon întîmpinatu-m-a la post.

Ceva ce simt că nu există-n lume
Mă-atrage cu fioru-i fără nume,
Chemîndu-mă ca un vrăjit ecou!

Dar strîns de-a trupului meu închisoare,
Ca și heliotropu-ntr-un cavou,
Mă răsucesc zadarnic după soare.

La D. Iacobescu este tipică senzaţia de lîncezeală, de somnolenţă, în căldura apăsătoare a soarelui de vară:

Nici eu nu ştiu ce am!...
Hemoragii de soare-mi bat în geam,
Cu lenevii de aur cald mă fură
Şi mă sărută lung pe ochi, pe gură...

Mi-e somn — şi somnolenţa mea bolnavă
Alunecă uşor către liman,
Alunecă uşor ca o epavă
Pe apa unui luciu african.

Mihail Săulescu încearcă o senzaţie de extenuare:

Parc-am trecut prin viaţă de zeci de mii de ori!
Parc-am trăit, eu unul, în zeci de mii de inşi!
Parc-am cules din parcuri cu zeci de mii de flori! —
Parc-am suit toţi munţii, prăpăstioşi şi ninşi!

În astfel de clipe, „gîndul" nu mai are „aripi să zboare". El cade într-o stare de recluziune morală gravă, într-o solitudine adîncă, anxioasă, în care liniştea sperie şi camera începe să terorizeze. E o stare de spirit pe care Bacovia a descris-o foarte bine:

Odaia mea mă înspăimîntă
Cu brîie negre zugrăvită —
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cîntă!

În singurătate eşti cuprins de tot felul de nelinişti, de agitaţii inexplicabile, mai ales cînd cade noaptea. Mihail Săulescu oferă o ilustraţie, dintre multe posibile:

Prea e tîrziu şi prea e noapte-adîncă,
Prea bate ceasul negrăit de greu;
Prea multe vreau, prea multe n-aştept încă
În necuprinsul sufletului meu.

În noapte, taie săbii de aramă
Şi somnul de pe gene mi-a pierit;
Aş vrea să ştiu că cineva mă cheamă
Şi nu pricep ce prieten mi-a murit.

Poetul „neliniştit şi singur" încearcă atunci emoţii sumbre:

Nu veţi şti ce focuri demonice topesc
În sînul lui metale necunoscute încă,
N-aveţi să ştiţi cît este de mută şi adîncă
Prăpastia-i din care tăcerile-i vorbesc...

În stare de febră, apare plînsul, delirul:

Adio!... o copilă pală,
Cu gesturi mute de delir,
În unde zvîrle-un trandafir,
Smulgînd petală cu petală.

Iar cerul ftizic scuipă sînge;
Un glas pierdut în valuri plînge;
Se-nalţă adieri bolnave...

şi chiar coşmarul, *Visul negru*, ca la D. Iacobescu:

O cruce mă sărută,
O voce plînge-n hohot,
O mînă mă tîrăşte...

Cuţitul cade, —
Sînge... prăpăstii... întuneric...

În anotimp ploios această nevroză ia forma putrefacţiei morale, asupra căreia documentează o simplă răsfoire a lui Bacovia („Ce melancolie! Plouă, plouă, plouă") şi, în primul rînd, vestita *Lacustră:*

De-atîtea nopţi aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre.

Şi parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbeşte-un val —
Tresar prin somn, şi mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde.
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atîta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc.

De-atîtea nopţi aud plouînd,
Tot tresărind, tot aşteptînd...
Sînt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre...

Dar această psihologie este de fapt comună întregii noastre familii de poeţi, de pildă la N. Davidescu:

E visul unei zile ploioase şi murdare,
Cînd uliţa-mprejuru-mi urlă ca o batoză,
Iar boabele de ploaie, pătrunse de nevroză,
Păreau nişte mărgele spărgîndu-se-n trotoare.

Cazul acestui simbolist este interesant, deoarece în opera sa poate fi urmărită cel mai bine pendularea vitalitate-nevroză, căderea și redresarea, măcar ca aspiraţii:

Dezagregări adînc-cotropitoare
Şi-au făurit din sufletu-mi sicriu;
Eu însă voi schimba-n principiu viu
Aceste germinări ucigătoare.

Va să zică, viaţa obsedează în plină nevroză. Din acest străfund mlăştinos poetul vrea să evadeze. Dar chiar cînd nu izbuteşte, intuiţia îi spune că viaţa, în latenţa sa, n-a murit încă, dimpotrivă:

Acum simt numai gînduri risipite,
A cărora viaţă cînd s-aprinde,
Un rest al unei inimi putrezite.

Totul trădează o psihologie din ce în ce mai îndepărtată de sufletul omului epocii noastre. Este o atmosferă morală care trebuie însă raportată la condi-

ţiile istorice ce i-au dat naştere. Ceea ce au produs ele cu adevărat grav sînt unele stări de teroare, de destrămare totală a sufletului căzut în decrepitudine. În aceste clipe de paroxism, un simplu zgomot, ploaia, furtuna dau halucinaţii şi o uşă care se deschide în noapte produce panică, moment evocat de Mihail Cruceanu:

O uşă s-a deschis, şi-n suflet, cu noaptea neagră, au intrat
Şi paşii neauziţi de nimeni, ducînd cu ei necunoscutul,
Şi fiecare clipă cade ca un ciocan îndepărtat,
Umplîndu-mi ochii de vedenii şi nemilos strîngîndu-mi gîtul.

Este chinuitoarea comprimare a aşteptării, premergătoare unei explozii enorme, precum la acest „castelan" al lui Mihail Săulescu, simbol al claustrării vecine cu demenţa:

Şi nu mai e nimica — nici frig, nici rău, nici bine.
(O pasăre ciudată pe-un turn a poposit.)
O! nu mai e nimica! O şoaptă nu mai vine;
Un glas nu mai tresare; — stă sîngele-amorţit —
În tîmple nu mai bate, nici nu mai curge-n vine.
O! nu mai e nimica — nici frig, nici rău, nici bine.
— Aprinde Nebunia fitilu-i nezărit,
Iar sufletul aşteaptă, tăcut şi neclintit.

Spleen-ul ia dimensiuni enorme, maladive şi dă (ca la Al. T. Stamatiad) sugestii macabre:

De treizeci de zile urîtul mi-nfăşoară gîndul pustiu,
Un sumbru cavou mi-e odaia, iar patul de fier un sicriu,

sau numai sarcastice, fatale (*Rîs de cobe* la N. Demetrescu), ori la blazare impasibilă, gen Iuliu Cezar Săvescu:

De ce nu rîd, de ce nu plîng,
De ce sînt piatră nemişcată?
De ce la sînu-mi haina strîng
Şi merg cu fruntea aplecată?

De ce adesea către cer
Ridic privirea-ndurerată,
De ce pătruns de-al său mister
Îmi zic eu singur: „Niciodată"?

Alteori, această nevroză este interpretată sub forma căderii în glacialitate, senzaţie, stranie, descrisă de N. Davidescu:

Mănunchiuri de gînduri şi pradă nevrozei
Dispar ca parfumul palid al rozei;

Senzaţii de blocuri imense de ghiaţă
Mă fac să îmi fie groază de viaţă,
Şi goluri hidoase rînjindu-mi departe
Mă fac să mă prindă groaza de moarte;

Iar spleen-*ul satanic la trecerea orei*
Surîde din lacul mort al Govorei.

Se-nţelege că normalitatea vieţii, a cărei conştiinţă nu este pierdută niciodată din vedere de către simbolişti, contrastează puternic cu o astfel de morbiditate:

Şi peste tot plutea gemînd
O frămîntare de viaţă,
Hidos de straniu contrastînd
Cu-a sufletelor noastre ghiaţă.

Întreaga temă, a cărei inactualitate este evidentă, trebuie înţeleasă în primul rînd ca un document psihologic şi în acelaşi timp al unei dialectici obscure, dar reale, care scindează simbolismul românesc, în totalitate.

O formă specială de nevroză, mai mult decît un sentiment în care ar intra şi unele implicaţii metaforice, apare la simbolişti sub forma unui început de psihoză a *morţii*, al cărei substrat de ordin vital este exprimat foarte limpede de Jules Laforgue. Acesta

este preocupat de faptul de a nu fi dat vieții ceea ce i se cuvine, de regretul de a nu fi iubit niciodată:

Je puis mourir demain et je n'ai pas aimé.

*

Non, je resterai seul ici-bas,
Tout à la chère mort phtisique.

*

Et moi combien de jours me reste-t-il à vivre?[1]

În această atitudine nu intră propriu-zis teroare, ci nostalgie, o tragică melancolie a vieții refuzate, care-și presimte neliniștită sfîrșitul. Dacă pe urmele lui Macedonski, care continua pe Rollinat, în *Vaporul morții*, *Năluca crimei*, se va scrie și la noi oarecare poezie macabră, ea nu angajează și nu pătează simbolismul, care în esența sa nu se complace în această priveliște. Petică, de pildă, este numai un agitat, un avid de fericire, căruia moartea-i refuză senzații și satisfacții legitime. La el visele și rozele mor (ca și la Macedonski), melodiile se sting, fecioarele agonizează neiubite, torturate de așteptări. Dar totul este contemplat cu frisoane, înfrigurat, frenetic, ca și cum viața, prin el, ar protesta, ar refuza această perspectivă inexorabilă. De aceea această poezie în fond nici nu este depresivă, ci mai mult euforică, exultantă. Inhalarea parfumurilor devine o prelungire imaterială a vieții, și Macedonski este un interpret magistral al acestei emoții care adie și în opera altor poeți (mai ales discipoli), precum Alexandru Obedenaru:

M-a dogorît extazul prin stepe, sub teroare,
M-a urmărit himera în visură de învins,
Și muzica funebră din creier s-a desprins,
Cernind și voluptatea din seri îmbătătoare.

[1] *Mîine pot să mor și încă n-am iubit.*

*

Nu, voi rămîne singur, aici,
În brațele dragii mele morți ftizice.

*

Cîte zile mai am de trăit?

La N. Davidescu melancolia serii scoate:

... din parfumul pervers de tuberoză
Fantome-năbușite de valuri de cloroză,
Ce-apar cu resemnarea bolnavului ce știe
Că aripile morții pe fruntea lui adie.

Alteori, moartea este văzută pur simbolic, inculcînd ideea înfrîngerii, a ratării absolutului:

Bătrînul vagabond s-a desfăcut
De greul vaporoaselor himere,
Și-ndemnurile lor de efemere
În inima-i bolnavă au tăcut.

Există la același N. Davidescu și tema regresiunii în tradiție. Prin moarte te alături unui neam întreg, care te precede și pe care-l continui. Caducitatea, efemeritatea istorică, apare și ea, sub forma temei clasice a „ruinelor“ (vezi *Rondelul orașului din Indii* de Macedonski sau *Cetatea moartă* de Al. Petroff). Un exemplu în simbolismul francez la Samain: *Ville Morte (Au jardin de l'Infante).*

Va circula în simbolism și obsesia morții ca descompunere, „moartea grea, universală“, pe care o sugerează uneori și Bacovia, anulată totuși printr-o stare de euforie:

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun;
Sînt cîțiva morți în oraș, iubito,
Și-ncet cadavrele se descompun...

Plumbul caravanelor funerare, cavourile, corbii „poetului Tradem“, în genere aparatura macabră a lui Bacovia au cu toate acestea un aer suspect, ciudat de enigmatic, stil Edgar Poe. Convingerea care se formează este că nu moartea ca reprezentare preocupă (cum ai putea da atribute nimicului, neantului?), ci doar inculcarea senzației de straniu, printr-o atmosferă savant construită, cu priză asupra subconștientului. Deci tema pare a constitui în primul rînd

un artificiu pentru o sugestie mai profundă, de ordin depresiv, ca în *Nocturna* lui D. Iacobescu:

Din farmecul de lună, un luciu de mătasă
Învăluie fantastic locaşul celor duşi;
Soseşte miezul nopţii, şi morţii-ncep să iasă:
Sînt palide schelete cu frac şi cu mănuşi,
Cu şaluri de bunică sau rochii de mireasă.

În gesturi graţioase, dar reci şi obosite,
Se plimbă prin alee tăcuţi şi gînditori,
Din golul plin de umbră al largilor orbite
Acelaşi spleen *sălbatec se-ntinde peste flori, —*
Iar florile pe brazde se pleacă ofilite.

Metoda se continuă la Minulescu, care vede moartea cu un ochi estet, semi-erotic, ca o „necunoscută" mai curînd fascinantă decît funest turburătoare, un fel de „femeie fatală", într-o versiune mai sobră:

Ochii negri,
Părul negru,
Şi-mbrăcată-n negru toată,
A trecut ca-nfiorarea unei umbre pe-nserate...
Cine-a fost fantoma-n doliu, cu ochi mari de dezgropată?
Cine-a fost fantoma-n doliu, în al cărui tragic piept
Palpitau trei asfodele, ca trei guri însîngerate?...
N-o fi fost necunoscuta ce m-aşteaptă
Şi-o aştept?...

Mai mult chiar decît macabrul, în fond anecdotic, cu strigoi, satanisme, schelete, vampiri, nopţi fantastice, astfel de atitudini nu-şi pot găsi o continuitate în poezia actuală.

4. MISTERUL

Cunoscute fiind orientările metafizice ale „filozofiei" simbolismului, cu o predilecţie teoretică atît de marcată pentru ideea de *mister*, în prelungirea lui



M. Maeterlinck, ne-am aștepta ca în poezia noastră simbolistă această temă să fie copios cultivată. Dar acest fapt, privind atent, nu se verifică decît în mică parte. Există totdeauna un mare decalaj între teoria și practica poetică, și apoi — amănunt hotărîtor — cei mai mulți dintre simboliștii români n-au nici temperament, nici vocație filozofică. Misterul pentru ei este mai puțin o obsesie reală și adîncă a incognoscibilului, a planului ocult, a transcendentului insondabil, cît o etichetă verbală pentru un tip mai acut de nostalgie și nevroză, evident pînă și în unele titluri de volume, precum *Din taina vechilor răspîntii* (1913) de Elena Farago.

Vrem să spunem că substanța sa ne pare a fi mai mult psihologică decît metafizică, și cînd Petică mărturisește, în *Solii păcii* (II, 9): „mi-e sete de misteruri", înțelesul este de emoții tari, inedite, stranii. În sens de enigmatic sufletesc, noțiunea apare și la D. Anghel. Ar exista „lucruri misterioase ce dorm în fiecare din sufletele noastre"[1], perceptibile mai ales în „nopțile stranii", deci reflex al unei atmosfere depresive. Simbolul sosirii corăbiilor la Ion Minulescu traduce, la fel, emotivitatea confuză, și totuși în tensiune, a așteptării:

Sosesc din larg, misterioase,
Ca niște semne de-ntrebare...
Nu știu din care fund de lume —
Din răsărit,
Sau din apus —
Dar știm că ori de unde pleacă
Ne-aduc vești noi și-ndestulare...
Sosesc corăbiile...
Vino,
Să le-ntrebăm ce ne-au adus!...

În numerele sale aparent mistice (existente și la Elena Farago: „trei sălcii uscate", „trei frunze rugi-

[1] Cf. Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 44.

nite"), ceea ce predomină este de fapt artificiul, nu fatidicul. cu toate asigurările contrare ale poetului:

... Triolet,
Pe care nimeni nu-l va-nțelege, — fiindcă nu-i
În lume nimeni să-nțeleagă simbolul Trioletului!...

De fapt, aci nu e nimic de „înțeles", ci numai de sugerat, de inculcat o emoție turbure, o enigmă, pe care ar personifica-o însuși autorul:

Eu sînt o-mperechere de straniu
Și comun,

În craniu port Imensul, stăpîn pe Univers,
Și-n vers, voința celui din urmă Neînțeles!...

Se-nțelege că emfaza declarațiilor alungă orice „mister", care rămîne doar o idee programatică, situație verificată și în *Enigmaticul* lui D. Iacobescu:

În ochii mei pîndește o tainică oglindă,
În neclintirea cărei hipnotic se perindă
Întregul peisaj al lumii din afară,
Cu palide fantome tîrînd a lor povară.

Pe o treaptă mai adîncă, tema servește la transmiterea senzației de prezență apăsătoare, obscură, care turbură prin inexplicabilul său logic. Aparițiile fugare, enigmatice, cîntînd sibilin *(Trecea un om pe drum, Un pribeag cîntă, Un apostol nebun cîntă)*, ca Elena Farago, simbolizează tocmai astfel de situații. În mijlocul unei zile apăsătoare de vară, la o poartă banală, se oprește un călător, și Mihail Cruceanu începe să se introspecteze:

Un trecător așteaptă-n poartă. Nici tu, nici eu nu l-am văzut,
Dar ne-am privit ca două umbre care plutesc în viitor.
Trei lovituri adînci și grele în sufletul meu au căzut,
Și-am tresărit de-o presimțire... În poartă-așteaptă un
călător.

Este, în fond, reeditarea temei corbului fatidic al lui Edgar Poe, a cărui apariție stranie accelerează pulsul pînă la paroxism. Al său *Nevermore* este enun-

ţul însuşi al misterului, şi Iuliu Cezar Săvescu (care traduce *The Raven*[1]) şi-l însuşeşte:

De ce adesea către cer
Ridic privirea-ndurerată,
De ce pătruns de-al său mister
Îmi zic eu singur: „Niciodată"?

Din Maeterlinck provine una din tezele *Legendei funigeilor* de D. Anghel şi Şt. O. Iosif:

Sînt toate-nvăluite
De un fatal mister,
De care nimeni, nimeni nu poate să mai scape!

Culorile ermetice („Pe etajera roză, pe etajera neagră" de Al. T. Stamatiad) fac parte din aceeaşi categorie.

Mai mult continuare ideologică decît emoţie reală, misterul în simbolismul românesc se înscrie pe lista temelor de import, depăşite, ale curentului.

5. ORAŞUL

În schimb, oricîte sugestii vor fi venit din simbolismul francez, pare totuşi de netăgăduit că frecvenţa peisajului citadin, a unui *anume* peisaj citadin, în simbolismul românesc, reflectă în primul rînd o experienţă reală. Nu era numaidecît nevoie să citeşti pe Verlaine, pe Laforgue, sau *Bruges la morte* de Rodenbach ca să fii uneori copleşit de tristeţea vechilor mahalale şi tîrguri de provincie româneşti, unde poetul simbolist român, intelectual declasat, adesea semiproletar, a vegetat. Melancolia sa este de multe ori autentică, şi acest mediu urban, trist, monoton, depresiv, murdar a produs-o şi a întreţinut-o în chip incontestabil. Dacă trecem în revistă — mental —

[1] *Corbul, Liga literară*, II, 5, 1894, p. 165—167.

temele simboliste examinate pînă acum, vom observa că poezia orașului mic, neurastenizant și noroios, este una dintre ideile cele mai substanțiale. Că simbolismul românesc nu este în esență un produs de import o dovedește încă o dată atît frecvența, cît și modul de interpretare al acestei teme.

Intelectualii din generația anterioară se vor fi regăsit cu certitudine într-o astfel de atmosferă, care lor le va fi spus mult mai mult decît nouă astăzi. În epoca noastră, peisajul urban se transformă și se modernizează vertiginos, dar acum cinci-șase decenii, în vechea Românie, lucrurile stăteau altfel. Ei călcau, ca Al. Petroff, prin „noroaie citadine", sau ascultau, ca D. Anghel:

În orașul unde-am stat
Ani de ani, cînd crește
Liniștea, pe înserat,
Turn cu turn vorbește.

Se lăsau invadați de melancolie și solitudine, ca Macedonski:

Orașul mic te fură-ncet
Cu ale lui tăcute strade,
Cu oameni proști, dar cumsecade,
Ce nici nu știu că sînt poet.
Cu centrul intim și cochet
Și fără case cu arcade;
Orașul mic te fură-ncet
Cu ale lui tăcute strade.

În aceste medii, judecînd după imaginea sa poetică, totul părea încremenit, cenușiu, vetust, și nu o dată bătrînii care se țin de mînă (Ion Minulescu), bătrîna cu umbrelă uzată (N. Davidescu), formau element tipic de decor. Pașii, gesturile erau fără precipitare și păreau veșnic obosite. Îndrăgostiții în poezia ieșeanului Demostene Botez sînt romanțioși și tăcuți:

Pe o stradă goală, urcă-ncet,
Strînși într-o ritmare indolentă,
Mînă-n mînă-, o fată și-un băiet,
Poate un student și o studentă.

Vitrinele atrag o clipă, dar fără interes. Chiar privirile tinerilor sînt distrate:

Fiindcă e duminică, seminariștii,
Tot stau în frig uitîndu-se pe la vitrine,
La ceasornice de nichel, la rubine...
Și la Internat se-ntorc copii tăcuți și triști.

În această zi lumea iese la plimbare sau lîncezește, în poartă, în așteptarea evenimentului care nu se mai produce:

O după-amiază de duminică și soare,
Cu lucrători ce iese la plimbare,
Cu-o slugă tristă care stă în poartă,
Privind pe ulița pustie, moartă.

Doar o înmormîntare, cu muzica sa militară, rupe uneori tăcerea:

O muzică de mort s-aude-abia,
Din nu știu care străzi îndepărtate.
Cine-a murit?... Mi-e dor de draga mea...
Duminici lungi, duminici blestemate.

La periferie erau cîrciumi murdare, pline de fum, unde se bea vin prost, case afumate, locuințe de proletari palizi, noroaie, prostituate:

Tristeți de birturi, cafenele,
De zgomot infernal de cleşte
De-un vînzător de floricele
Și-un papagal care ghicește.

Pînă și momentul festiv al iarmarocului era trist:

Tristeți adînci de iarmaroace,
De hăli cu cuști și panorame,
Tristeți de șubrede barace,
Cu-ntortochiate diagrame.

Duminicile „simple" „burgheze" (Bacovia) păreau de aceea iremediabil monotone:

Duminicile lungi, duminicile nesfîrșite,
Cu alte dimineți scăldate-n soare,
Cu clopote-n văzduh răsunătoare...
Duminici lungi, duminici adormite...

E linişte pe stradă, oboseală;
Ceva greoi apasă urbea moartă,
Un servitor în haina lui de gală,
Cu capul gol, de-o oră aşteaptă-n poartă.

Oraşul mic simbolist este propriu-zis locul unde nu se întîmplă nimic. În acest mediu existenţa se consumă lent, obscur, într-o apăsătoare plictiseală. Nu-i de mirare că poetul simbolist se va simţi, precum Bacovia, izolat, pierdut într-o provincie „pustie". El se surprinde adesea rătăcind, absent, asemenea lui Mihail Săulescu:

Pe strada asta tristă, pustie, solitară,
Atîta vreme este de cînd tot merg mereu
Şi nu-nţeleg, în strada aceasta solitară,
Ce poate să mă cheme, ce poate să-mi apară,
De merg, de-atîta vreme, doar umbra mea şi eu.

Strada obscură, fără sfîrşit, devine un adevărat simbol al izolării morale, şi Mihail Cruceanu va păşi pe un caldarîm:

Pe care disperarea aleargă neîncetat,
Pe care paşi de doliu şi moarte îl străbat,
În care tu eşti singur, etern şi neschimbat,

Pe această alee a melancoliilor citadine, duminicale, pînă şi copiii îşi poartă neurastenia. Momentul este evocat de Demostene Botez:

Copii de şcoală ce se ţin de mînă
Poartă şi-n această duminică prin soare
Neurastenia lor de-o săptămînă,
Ca nişte bolnavi ieşiţi pe trotoare.

Cu atît mai sumbră devine depresiunea la intelectualul sensibil, apt să perceapă întreaga dramă a agoniei morale lente în acest loc destul de prielnic dezagregării, care era, pe o latură a sa, oraşul românesc înaintea primului război mondial. Aci a suferit sensibilitatea lui Bacovia:

Prin măhălăli mai neagră noaptea pare...
Şivoaie-n case triste inundară —
S-auzi tuşind o tusă-n sec; amară —
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare.

Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine topit de băutură —
Şi noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

A lui Emil Isac de asemenea:

Oraş bolnăvit de viaţă,
Tot oameni stinşi pe uliţele tale,
Tot jale,
Pe fiecare faţă.

Orizontul închis, care se sfîrşeşte-n „cadrul meschin al unui geam" (M. Săulescu), barează vizualitatea şi stimulează imaginaţia, nostalgia, *spleen*-ul. În spaţiu restrîns, perfect limitat, evaziunea devine o imperioasă necesitate, şi imposibilitatea realizării împinge la visare cu o forţă, am putea spune, invers proporţională. Este o stare de spirit pe care poetul simbolist, fie că se numeşte Mihail Săulescu sau altfel, o mărturiseşte nu o dată:

Vai! şi-n oraşul-acesta neînţeles în care
Ameţitoare-n noapte luminile s-aştern,
Mă simt mergînd pe stradă c-un gînd de depărtare
Pe fiecare clipă tot mai puţin modern.

Cu atît mai firească devine această inacţiune la temperamentele poetice, mai fine, mai sensibile, a căror sufocare în mediu plat şi banal alimentează atît de organic poezia simbolistă. Se cuprinde deci mult adevăr sufletesc în afirmaţiile acestor poeţi care se plîng că oraşul ucide „poezia", „fantezia creatoare", conform protestului ridicat o dată de Al. T. Stamatiad:

Banale strade prăfuite,
Biserici vechi părăginite,
Aceleaşi case uniforme
Şi-aceleaşi poduri învechite;

Aceiaşi arbori fără viaţă
Şi aceleaşi zări apăsătoare,
Aţi sugrumat în noi fiorul —
De tot ce este viu sub soare!

Senzaţia de sufocare poetică este bine şi abundent descrisă şi de Ion Pillat:

În gama monotonă de fabrici şi de uliţi,
Ce zilnic răspîndeşte şi iar absoarbe-n ea
Aceeaşi omenească silinţă, ce nu vrea
Să frîngă pentru vise biruitoare suliţi.
Afară străduinţa noroadelor se-mbată,
Lovind pe nicovală metalul dur şi clar;
Şi pulsul surd al muncii începe iar să bată
În piepturi şi-n motoare, nostalgic, ritmic, rar.
Dar sus, sus prin spirale de fum, spre răsărit,
Se-nalţă-un zbor şi suie pe scări de armonie
Cetatea-n trepidare de fier n-a bănuit
Că, slobod, sparge cerul un viers de ciocîrlie.

Cînd singur, pururi singur, te-ncerci în zori de zile,
Să prinzi scîntei de versuri cu griji de alchimist,
Presari cenuşe, numai, pe înnegrite file...
O, aripi spre lumină! O, lut masiv şi trist!

Adesea, în tîrgul ursuz, de provincie, poetul, după o perioadă de agonizare, chiar moare, ca în Bacovia:

— Cetate; — azilul ftiziei —
Nămeţi de la pol te cuprind...
Cetate, azi moare poetul,
În braţele tale tuşind...

Sînt şi alte forme de tragic cotidian care se consumă în acest mediu cenuşiu, şi momentul sinuciderii într-o cameră banală şi igrasioasă de hotel este consemnat în poezia lui Ion Minulescu *(Moartea pasagerului).*

Treptat, această viziune, care corespunde numai în parte adevărului (întrucît la oraş există proletarul, animat de o psihologie robustă, combativă), se schimbă. Peste tîrgul glodos moldovenesc începe să se

suprapună imaginea orașului „tentacular" („monstruos", va spune Macedonski), din *Les villes tentaculaires* de Verhaeren.

Marea aglomerație urbană n-a produs-o vechea Românie. Unii poeți se lovesc de ea doar în străinătate, și din această experiență cosmopolită va ieși *Rondelul Parisului iad* de Macedonski, sau „foburgul" lui N. Davidescu. Vagi sugestii „tentaculare" începea să dea, înainte de primul război, doar primul oraș al țării, și de aceea cele dintîi poeme românești închinate marelui oraș, în accepție modernă, îi vor fi chiar închinate și se vor numi *Orașul* și *Capitala*.

Aceste compoziții ale lui Mihail Săulescu, judecate strict, par azi dezlînate și cam retorice. Însă pentru data la care au fost scrise (1912) ele sînt semnificative, reflectînd un fenomen caracteristic de iluzionare și totodată de percepție inedită, reală, a spiritului citadin, modern, în expansiune.

În acord cu noua reprezentare în sens energetic a vieții sociale (amestec al „unanimismului" lui Jules Romains, cu „forțele tumultuoase" ale lui Verhaeren), care-și face drum și în sfera simbolistă, Mihail Săulescu vede *Orașul* în mod animist, ca un uriaș Moloh, care înghite oameni, mașini, sentimente. Ființa sa colectivă este vie, trepidantă, în tensiune și vibrație continuă:

Ah! parcă tot orașul e un uriaș, pe care
L-au ferecat dușmanii în lanțuri, și mereu,
Se zbate'ntr-o supremă, zadarnică sforțare,
Clocotitor de ură, țipînd spre Dumnezeu...

Pe fiecare clipă alarma se întinde:
Din zori și pînă-n seară, metale, mușchi, sforțări,
Un trup fac și un suflet etern care cuprinde
Orașul și pămîntul întreg din zări în zări...

Viziunea este demiurgică, și simbolul este de fapt Prometeu, titanul care personifică suferința și sforțarea creatoare. Acest maestru tentacular ucide într-adevăr omul ca individualitate ireductibilă, dar elanul său tinde să-l atragă și să-l integreze unui

efort colectiv unanim, înnobilîndu-l. Clocotul său poate să absoarbă și să transfigureze ființa umană:

Și tu aștepți!... Ce-ți pare că trebuie să fie?...
E-un gînd profund în aer, dar nimenea nu-l știe,
O, poate-atîtea brațe, oftaturi și sforțări
Trimit ceva din ele să zboare-n depărtări;
Ceva ce nu se poate vedea și înțelege.

Ceva ce prinde totuși într-unul să ne lege
Pe toți aceia care, din zori și pînă-n seară,
Ne-nspăimîntăm de lupta demonică, barbară,
În care tot orașul se zbate ne-ncetat,
În ritmul de ciocane stridente care bat...

Aceeași viziune animistă, mai dilatată, și în *Capitala*. Aci doarme, respiră, palpită un suflet gigantic, a cărui încordare ia forma muncii industriale, percepută acustic:

Și-acum, o altă undă, ce va fi prins — din aer
Sirenele de fabrici ce gem sub alte zări,
De sonde sau de mine ascunse-n depărtări...
Acum o altă undă — ce va fi prins din aer
Concertul fără nume, de umbră și de vaier,
De foc și de tăcere, de carne și metale —
Din nu știu care locuri prin noapte-și face cale...

Capitala este locul unde masele muncitoare sînt motorul producției:

În urmă, ard și urlă cuptoare înroșite;
Și brațe mușchiuloase, crispate și grăbite,
Prin scăpărări de raze, se văd cum se ridică...
Ce gînduri le grăbește, cu-avînturi și cu frică,
Să nu sosească totuși prea iute ziua-n care
Va înceta deodată, atîta frămîntare?...

În acest loc masele și individul învață să viseze o lume mai bună, să gîndească, să-și pună probleme și mai ales să se contopească într-o conștiință superioară, colectivă:

Iar suflet e mulțimea de forme ce tresar,
Din noapte și lumină, fantastic și barbar;
Iar suflet e mulțimea de glasuri și de vise,
Ce se înalță grele și cu aripi deschise,
Cătînd ca să cuprindă, cu-o-ntindere-nălțimea,
— Atuncea cînd în noapte, visează greu Mulțimea...

Aceste transformări se fac la o înaltă tensiune morală, în care apar germenii unei noi viziuni sociale:

Iar mîine Bucureștiul cel plin de noapte-acuma —
De praf și de noroaie, în orice parte, ieri,
Cuprins va fi deodată de-un singur suflet numa,
Ieșit din ne-nțelesul atîtora tăceri.

Imaginea depresivă a orașului mic, melancolic și ftizic începe să fie lăsată, așadar, tot mai în urmă, și în locul său se profilează viziunea energetică și solidaristă a metropolei moderne, industriale, în care sufletul soarbe putere și imaginația capătă aripi vaste de mari vise de fapte.

În preajma primului război mondial, tema care este consecutivă transformărilor sociale ale epocii, atrage și pe alți poeți, îndeosebi dintre cei cu preocupări ideologice, socialiste, și unele reprezentări industriale sau unanimiste pot fi uneori întîlnite. Un exemplu la Emil Isac (*Sirena fabricii,* în *Impresii și senzații moderne,* 1908):

Fum gros se-nalță-n cer,
Sirena fabricii sună.
Oameni palizi de visul nevisat
La poartă se adună.

De asemenea, la Mihail Cruceanu (*Seara în cetate,* în *Altare nouă,* 1910), B. Nemțeanu etc.

Această nouă priveliște a orașului, încă destul de restrînsă, coexistă cu cealaltă, oarecum tradițională, dar amîndouă cresc — ca expresie literară — din trupul simbolismului. Ele sînt, asemenea celor două fețe ale lui Janus, dintre care una privea spre trecut, cealaltă spre viitor.

6. NATURA

Şi prin temperament, şi prin program estetic, simboliştii aduc în poezie şi un nou unghi de percepţie a naturii. Imaginea nu mai este nici descriptivă, parnasiană, smălţuită şi rece, nici de tipul „pastelului", natură moartă versificată. Vizualitatea simboliştilor este slabă, imprecisă, şi, în ultimă analiză, neglijabilă, căci în poezia lor emoţia nu pleacă din afară înăuntru, ci dinăuntru în afară. Natura este o regiune unde înfloresc misterele, simbolurile şi corespondenţele percepute prin intuiţie, întocmai ca în *Correspondances* de Baudelaire:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.[1]

Asupra cadrului cosmic poetul proiectează sensibilitatea sa, printr-un puternic „transfer" emoţional. El o pătrunde, o animă, îi dă un suflet şi personalitate. Peste tot poetul simbolist descoperă viaţă, afectivitate, senzaţii, ritm la care el participă. Participare, animism, simbolizare, corespondenţă, aceasta este în esenţă natura pentru simbolişti, sensuri asupra cărora ei sînt, în genere, edificaţi[2]. *Strofe pentru elementele naturii* de Ion Minulescu servesc de demonstraţie pentru ideea de „corespondenţă"[3], interpre-

[1] *Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc*
Şi scot adesea vorbe ciudate şi obscure;
Şi-n viaţă omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi.
(*Flori alese* din «*Les Fleurs du mal*» de Ch. Baudelaire. Trad. de Al. Philippide, Bucureşti, Forum, 1945, p. 22.)

[2] P. Păltănea, *Adevăr şi legendă, Vieaţa nouă,* X, 12, 1 februarie 1915, p. 384, 387, 393, 397.

[3] N. Davidescu, *Poezia d-lui Ion Minulescu, Flacăra,* II, 40, 6 octombrie 1922.

tată și practicată totuși mai mult în sens pur psihologic, decît idealist-metafizic.

Dacă îndepărtăm teoriile și vorbele pretențioase și citim această poezie în mod direct, găsim foarte adesea, ca și în vechea poezie populară, doar o atitudine de nostalgie, de refugiu emotiv în natură. Ea este văzută în mod frecvent ca o „stare a sufletului", suport și partener sentimental, căruia i se fac confesiuni și care consolează. În această întoarcere la natură recomandată în mod expres de D. Anghel[1], descoperim o atitudine tradițională, romantică, de loc „decadentă".

Această atitudine începe să se profileze de abia în clipa în care natura este pe cale să devină total descărnată, artificializată, ori să constituie un pretext pentru proiecții interioare, pur imaginare. Unele elemente, cum vom vedea îndată, sînt interpretate și gustate într-adevăr ca „stupefiante", altele, pentru semnificația lor strict depresivă. Totuși natura în ansamblu nu suferă în simbolism o alterare radicală, total antirealistă, ci doar un proces de selectare, de interpretare și de restructurare, pe știutele baze psihologice, proprii curentului. Cît privește pe Bacovia, el afirmă că a reflectat în poezia sa culoarea mediului cosmic familiar[2].

Un prim aspect bine cunoscut, euforic, este acela care se traduce prin cultivarea intensă a senzațiilor olfactive. Marea predilecție pentru flori la simboliști de aci vine, și nicidecum pentru aspectul lor coloristic, plastic. Samain este plin de arome, parfumuri grele, de roze și iasomie:

[1] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 114.

[2] „Dacă aș fi trăit într-o regiune de șes, e sigur însă că aș fi avut o altă viziune asupra naturii decît cea cunoscută. La Bacău, cenușiul e o culoare frecventă. Existînd în natură s-a strecurat necalculat și în versurile mele. De asemenea violetul." (*Vremea*, XV, 701, 6 iunie 1943.)

Les grands Jasmins épanouis
Vibrent dans les chaudes ténèbres...
Seuls, les Parfums règnent, funèbres,
Sur les jardins évanouis.[1]

Și mai floral este Stuart Merrill, la care întîlnim un adevărat paradis odorifer: crini, rododendroni, crizanteme, „daliile palide, crinul și verbina", „gălbeneaua, roza și crinul", asfodele, narcisele, sorbite în atmosfera suprasaturată a crepusculului de vară:

O, l'ineffable horreur des étés somnelents,
Où les lilas long des jardins s'alanguissent...[2]

Toamna, de asemenea, cînd petalele pălesc:

O, narcisses et chrysanthèmes,
De ce crépuscule d'automne[3].

Laurent Tailhade arată predilecție mai ales pentru crini, urmat în această privință de Macedonski, pentru care „în crini e beția cea rară":

Amarillis! O, lis, superbe entre les lis.
Des lis! des lis! des lis! Oh! paleurs inhumaines[4].

Intervine apoi momentul melancolic, nostalgic. Floarea care se pretează la multiple semnificații devine simbolul erotic. Dar în simbolism el nu are semnul criptic din *Le roman de la rose*, care traduce eflorescența și mărturisirea iubirii, ci exprimă de predilecție mai ales faza sa de extincție. Floarea care moare este emblema iubirii care se stinge, și D. An-

[1] *Florile de iasomie, mari și deschise,*
Vibrează în caldele umbre...
Parfumurile singure domnesc, funerare,
Peste grădinile lipsite de viață.

[2] *O, inefabilă groază de veri somnolente,*
Unde liliacul grădinilor lîncezește...

[3] *O, narcise și crizanteme,*
Ale acestui crepuscul de toamnă.

[4] *Amarillis! o, crin superb printre crini.*
Crini! crini! crini! O! palori inumane.

ghel a evocat (după Moréas?) acest episod în *Moartea narcisului:*

Trăiește floarea încă, dar mîne-ncet va plînge
Alăturea de cupă, petală cu petală,
Și flacăra ce arde în mine se va stinge,
Ca focul care-l uită pe vatră o vestală...

Tema circulă nu o dată în simbolismul românesc, într-o anume zonă romanțioasă a sa, unde are succes. Pentru Mihail Cruceanu cele trei petale de roze care cad sînt simbolul *Anilor dragi de altădată.* Același poet declară:

Am plecat să caut floarea
Celei moarte în viață.
— Am plecat să-i caut floarea
Cu întîiul vînt de ghiață;

Dar găsii uscată floarea
Celei moarte în viață.
— Îi găsii uscată floarea
De întîiul vînt de ghiață.

O variantă la *Moartea narcisului* dă și Al. T. Stamatiad, poet al crinului erotic:

Ah! crinul alb de-odinioară,
Ce răspîndea discret parfum,
Parfum de mistică iubire —
S-a ofilit, s-a stins de-acum.
Ah! crinul alb de-odinioară,
Ce răspîndea discret parfum...

Oh! nu atinge alba floare,
Petalele s-ar scutura
Și viața mea va fi pustie,
Căci ele-s amintirea ta.
O, nu atinge alba floare,
Petalele s-ar scutura.

Se înțelege că în acest limbaj al florilor, buchetul de crini devine o taină și garoafa ofilită un simbol

al iubirii trecute. Maniera pîndeşte îndeaproape întreaga această zonă, căzută în banalizare şi desuetudine.

O mai mare gravitate, cînd nu intervine din nou artificiul, are tratarea florii ofilite ca simbol al stingerii vieţii, al morţii. În simbolism nu înflorirea interesează, ci fanarea, corola care se usucă şi se desface inertă. În acest plan, piesa capitală este *Rondelul rozelor ce mor* de Macedonski:

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini şi mor şi-n mine,
Şi-au fost atît de viaţă pline,
Şi azi se sting aşa uşor.

În tot ce simte un fior,
O jale e în orişicine:
E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini şi mor şi-n mine.

Poetul simbolist are, aşadar, despre sine o reprezentare diafană, gingaşă, şi solidarizarea sa prin corespondenţă cu existenţa fragilă şi efemeră a florii devine firească. În formă concentrată, uscată, Emil Isac exprimă tocmai această convingere:

Nopţile mele nu trec uşor:
Simt că afară florile mor.

Un precursor remarcabil este şi de astă dată Petică, poet al langorilor şi extincţiilor de fecioară:

Şi rozele păliră ca albele fecioare,
Ce mor chemînd zadarnic al visurilor domn.

Pe aceste baze, florile, roza în special, se transformă într-o adevărată temă elegiacă, a cărei cultivare persistă în simbolismul românesc cel puţin pînă la Mihail Săulescu:

Un vers, cu toate acestea, pesemne că i-a fost
Ursit acestei roze zvîrlită fără rost...
Dar nu-mi aduc aminte ce-am vrut să spun atunci:
Pesemne plînsul rozei trecute ce-o arunci,

Ori poate elegia atîtor flori uitate,
Şi-n care nu mai bate,
Arìpa unui dulce şi negrăit parfum, —
Cum nu mai bate-n versul răzleţ găsit acum.

Atîta este astăzi întreaga poezie,
Un vers, scris poate noaptea, ori ziua — cine ştie?
Un vers în care poate am vrut să înţeleg
Mai mult decît ce-ar spune chiar un poem întreg...

S-ar zice, uneori, că această psihologie depresivă se dezvoltă mai mult în atmosferă citadină, apăsătoare, unde sufletul obosit întreţine o pronunţată legătură afectivă cu elementele naturii, devenite rare. Este totuşi numai o faţă a sufletului simbolist, a cărui vitalitate, intrată din ştiute cauze în surdină, începe totuşi să vibreze ori de cîte ori contactul cu natura se restabileşte. Sub formă de fragmente, de parcuri, de buchete, de flori izolate, natura revine în permanenţă în intimitatea poetului. Şi acesta încearcă de fiecare dată emoţii, tresare, vibrează. Rozele mor, dar şi înfloresc, şi constatarea dă sublime speranţe lui Petică:

Va tremura din nou parfum în şoapta dulce-a blîndei firi,
Va flutura iar visul alb ca floarea misticelor văi
Şi noaptea tristă va pieri. Vor înflori iar trandafiri.

Din astfel de contacte se alimentează întreaga euforie şi vitalitate macedonskiană:

Avîntul simţirilor mele
Mă duce-ntr-o sferă străină
De ceaţa lumeştilor rele,
În care pe fruntea-mi se-nclină
Mari roze bogate şi grele.

Metoda are însă şi dezavantaje. Parfumul devine toxină, stupefiant, şi inhalarea, oricît de consolatoare, se preface în viciu:

Nu-mi pasă de-a vieţii otravă,
De chinul ce-şi urcă talazul;
O roză-nfloreşte, suavă;
Ca nor risipit e necazul.

Cînd este practicată sistematic, sub formă de „beţie", de anihilare euforică a realităţii, această atitudine reprezintă — într-adevăr — o poziţie decadentă, şi Macedonski, dacă n-o trăieşte efectiv, cel puţin o prefigurează. Dar acest filon este destul de slab în simbolismul românesc, unde intervin şi masive experienţe florale directe. În natură, contactul este întotdeauna stenic, vitalist, şi percepţia încetează să mai fie depresivă. Ceea ce defineşte pe Anghel, sub acest aspect, este bucuria contemplaţiei, confraternitatea cu pensionarele grădinii sale, în mijlocul căreia soarbe efluvii vitale:

Slavă aceluia ce aruncă din cer lumini de curcubee
Şi a ştiut să ţese nalbei un cuib din tort de promoroacă!
Slavă! căci tristă-ar fi fost viaţa, şi-ntunecat pe veci pămîntul,
De n-ar fi fost măcar o floare, ce-am fi sădit noi pe morminte?
Ce-ar fi cernut în primăvară, cînd trece prin pădure vîntul,
Şi eu ce dar ţi-aş da azi ţie ca să-ţi aduci de mine-aminte?

Ceea ce este cu adevărat notabil în ciclul *În grădină* nu pare a fi stabilirea de corespondenţe, ci procurarea reveriei, care nu anihilează, ci relaxează, în vederea unui nou moment vital:

Vroind să uit, pe seară, dulce, lăsasem să m-adoarmă crinii...
Şi se făcea că fără voie trăiam acum o viaţă nouă:
Eram şi eu un crin ca dînşii, şi-n dezmierdările luminii
Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă;
Visînd, trăiam cu ei acuma, şi-atît de alb eram sub lună,
Încît abia scriam o umbră, cînd m-alinta şăgalnic vîntul,
Dar tihna se făcuse-n mine şi caldă inima, şi bună,
Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc şi eu pămîntul.

În rest, tonul de duioşie galeşă cu care sînt priviţi măgheranii, de sentimentalitate de domnişoară delicată, între două vizite, pe alocuri chiar de pastel, frizează maniera. Este o formă de animism, destul de convenţională, care atribuie florilor psihologie şi afectivitate umană. Tema porneşte, de fapt, de la Traian Demetrescu, primul care pare a sublinia la noi „tris-

teţea“ florilor[1] pentru a ajunge pînă la „calvarul florilor“, compătimit de D. Anghel[2]. Toată această „simbolistică“ este perimată.

Percepţia naturii sub lumină difuză, irizată, clar-obscură, specifică picturii impresioniste, se constată şi în simbolism, asociată de multe ori parfumurilor florale şi parcurilor solitare. Samain, în special, este poetul (destul de manierat, de altfel) serii melancolice, al trandafirilor care adorm, al „emoţiei“ pale a nopţii care cade, „al farmecului amurgului“, al „razelor care agonizează“, precedat de verlainiana „melancolie a apusului soarelui“ *(Soleils couchants* în *Poèmes saturniens)*.

Alte indicaţii este inutil a da, întrucît afinităţile psihologiei simboliste pentru o astfel de atmosferă a tonurilor estompate, de penumbră, sînt cu totul evidente. O lumină orbitoare, solară, este „clasică“. Noaptea este „romantică“. În schimb, *amurgul* este „simbolist“ prin definiţie, şi poeţii români participă, în mod inevitabil, la aceeaşi tipologie.

În poezia lui Ştefan Petică se pot decupa primele imagini bine conturate ale acestor preferinţe crepusculare. Ele sînt interpretate cu un plus de emoţie, care ţine de temperamentul voluptuos şi agitat al poetului:

Vai, chinul nopţilor de vară,
Şi groaza razelor de lună!
Misterul lor e o povară,
Şi pacea lor e o minciună!

Amurgul este confidenţial, muzical şi melancolic:

Eu simt un imn duios ce plînge
Pe triste note de viori,
Pe cînd în zări, pribeag, se stinge
Amurgul rece de fiori.

[1] Traian Demetrescu, *Intim,* Bucureşti, 1894, p. 58.
[2] D. Anghel, *op cit.*, p. 72—76.

La Petică, simbolistica este directă şi absolut tipică:

Încet se stinge în pădure
Seninul zilei care moare,
Şi-abia de mai străbat stinghere
Plăpînde razele de soare.

Astfel, în inima-mi pierit-a
Căldura altor vremi mai bune,
Şi rar de mai străbate-o rază
A unui soare ce apune.

Încă un pas în timp şi întîlnim eterna, romantica poezie a nopţii, pe care şi simbolismul uneori o cultivă, dar numai sub aspectul său euforic, olfactiv, moment de expansiune al parfumurilor grele sau al lumii enigmatice.

Atenţi la detaliile care ne preocupă, prea multe nuanţe nu vom întîlni în simbolismul românesc, destul de stereotip sub acest aspect tematic. Un volum de N. Davidescu, *Inscripţii,* este o adevărată colecţie de situaţii simboliste. Pe lîngă aspectele binecunoscute (reverie, solitudine, *spleen*), iată şi „seara care vine", melancolia şi regretele acestei faze diurne, parfumurile care devin şi mai intense, chemările nelămurite, colectate într-o imagine-sinteză:

Şi seara tot mai tare continuă să-şi lase
Reţelele-i de umbră pe-a spleenului mătase,
Din care-mi torc viaţa — şi seara tot mai tare
Continuă să-adune senzaţii solitare.

În aceeaşi situaţie se află *Quasi* de D. Iacobescu. Prin *Tristeţi de seară, Amurg pe fluviu, Amintiri în amurg:*

Apusul cască raze mari de sînge;
Prin parc ţîşnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plîng fîntînile şi cum
Pe nervii mei arcuşul serii plînge.

E-o muzică pierzîndu-se-n trecut,
Un vis fugind pe-o strună de vioară.

La Elena Farago o predilecţie identică: *Lumini în amurg, O seară.* Un volum chiar se intitulează *Şoaptele amurgului* (1920).

Despre fluidităţile şi nuanţele simboliste, în regim de crepuscul ne documentează din plin şi Ion Pillat, plin de percepţii indistincte, de evaziuni, de mobilităţi difuze. Tema este reluată în diferite variante, chiar şi emineşciană:

Privind şi azi de pe pridvor
În faptul înserării,
La vraja zilelor ce mor,
Prin toamna depărtării...
Şi ne frămîntă un fior
Prevestitor uitării.

Sînt interferenţe inevitabile, şi teoria după care Eminescu ar fi primul poet simbolist român se alimentează şi din sublinierea acestei zone melancolice, a cornului de vînătoare care răsună nostalgic, a feeriei amurgului în pădure. Alteori, nu reminiscenţa livrescă intervine, ci artificiul. Poetul descoperă tema, se contopeşte în ea, şi începe, precum Bacovia, s-o răsucească pe toate feţele. Poetul este plin de „amurg" de „toamnă", de „iarnă", de „amurg de toamnă violet", „însîngerat", „de iarnă, sumbru de metal", în care:

Vîslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.

Nu se poate contesta afinitatea psihologiei lui Bacovia cu ideea poetică de „amurg". Dar chiar cu nota depresivă pe care el i-o imprimă, ceea ce izbuteşte este repetiţia, monotonia, imposibilitatea de a scoate mai mult din temă decît ceea ce ea a dat de la început: aprehensiuni sumbre, dureroase, adesea chiar funerare. Senzaţia, în cele din urmă, este de sufocare, şi atunci parcă simţi nevoia să deschizi pe Minulescu şi să contempli *Crepuscul la Tomis:*

Pe mare-n asfințit...
Și vîntul
Îmi poartă barca pe cărarea
Pe care soarele și marea
Se-mbrățișează cu pămîntul!...

Ambele soluții sînt dintre cele care îndreptățesc să se vorbească de o adevărată manieră simbolistă, foarte vizibilă la acest capitol al cadrului său cosmic.

Cînd se deplasează în spațiu, poetul simbolist n-are nici o afinitate pentru natura gigantică, sălbatică, sublimă, a romantismului. Ceea ce el caută este liniștea *parcului* melancolic, cu alei tăcute, discrete, bazine și jocuri de apă, statui și boschete delicate. Aci este liniște, lumina irizează prin frunzișuri, zgomotele orașului se aud vătuite sau sînt inexistente, totul predispune la solitudine și reverie. În acest cadru stilizat, poetul își plimbă nostalgiile, uneori și speranțele, de cele mai multe ori regretele.

Între parcurile Parisului și poezia franceză simbolistă a existat o strînsă legătură. Dacă pentru poeții acestei generații peisajul reprezintă o „stare de suflet", atunci la Versailles, în grădina Luxembourg, ipoteza devine într-adevăr realitate. Lacurile-oglindă pe care se plimbă lebedele, *jets d'eau*-urile, micile statui reprezentînd Cupidoni, Fauni, Silvani, se transformă într-o regiune fabuloasă, imaginară. S-a putut izola un colț de lume, rupt de prezent și realitate, populat cu viziuni poetice, și lectura volumului *Fêtes galantes* de Verlaine constituie cea mai bună introducere în atmosferă, unde iubirea ia aspecte fastuoase, galante, stil Watteau, sau a tristelor colocvii sentimentale. *Au jardin de l'Infante* de Samain ne transpune în aceeași ambianță. Aci parcul, cu marmorele, bazinele, balustradele, havuzurile sale, constituie un decor esențial. Cînd unii poeți români ajung la Paris, ei devin simboliști și prin faptul că acest cadru îi seduce.

Un *Cîntec al parcului,* datat „Saint-Cloud", publică Ion Minulescu încă din 1905 (*Vieața nouă,* I, p. 126),

şi acest motiv va fi tratat, ulterior, în maniera sa caracteristică:

În parcul presărat cu statui,
De Nimfe,
Fauni
Şi Silvani,
De-a lungul celor trei alei
De plopi,
De tei
Şi de castani,
Pe băncile vopsite-n verde
Şi pe nisipul galben-şters,
Multicolorele covoare de frunze veştede s-aştern
În ritmul vîntului de toamnă,
Un vers cu care se sfîrşeşte-un cînt —
Dintr-un Poem etern.

Ion Pillat rătăcea adesea ca student în grădina Luxembourg, unde se şi fotografiază. Dar despre această afecţiune pariziană a poetului documentează însăşi opera:

Plutea aromitoare suflarea primăverii
Prin frunzătura-naltă — din vechiul Luxembourg;
Era în clipa-n care nu ştii sub vraja serii
De vine aurora din nou, sau de-i amurg.

Este un loc cercetat şi de D. Anghel, care fixează priveliştea vestitului parc în stil impresionist, după ploaie (*În Luxembourg, În grădină*):

Ţi-aduci aminte după ploaie, ce albe străluceau la soare
Statuile străvechi şi scumpe, şi cît de drag ţi-era cu mine,
Să povesteşti, umblînd sub ramuri, de viaţa moartelor regine,
Înmărmurite-n piatră rece de-o biată mînă pieritoare?...

Totuşi tema n-are decît în parte izvor francez. Unii dintre poeţii simbolişti îşi trăiesc copilăria la ţară, pe moşii, unde existau uneori, în mic, aceleaşi elemente: grădini, alei, havuzuri, păuni. D. Anghel însuşi, înainte de a merge la Paris, fusese oarecum educat în acest sens de parcul familiar de la Corneşti,

de factură simbolistă[1]. Aici el a ascultat, fără îndoială, pentru prima dată, *Murmurul fîntînii* (*În grădină*):

În murmurul fîntînii plînge povestea vremurilor trecute...

Același murmur melancolic, într-un cadru mai estet, reține și urechea lui Petică:

Am palida tristețe a apelor ce plîng
Pe jghiabul clar și rece al albelor fîntîni,
Sculptate-n întuneric de maiestrele mîini,
Am palida tristețe a apelor ce plîng.

Simbolul este limpede și nu presupune nici un comentariu. La Emil Isac, aceeași reverie melancolică:

Era așa de frumos copacul în grădină,
Pe ramuri paseri roșii, verzi și-albastre,
A cerului rugină
Cădea pe bătrîne porți —
Pe cărări se plimbau suflete sihastre,
Și albine înțepau fluturii morții...

Imaginile se suprapun. Parcurile străine și grădinile românești fuzionează, și decorul devine, într-adevăr, *Grădină-Parc*. Aici sînt statuiete mitologice, veverițe, lebede, cîini albi, dar și cîntec de fluier:

Și nespus de trist un fluier în vale răsună...

Elementul ține de motivul românesc, stilizat însă, deoarece simboliștii percep natura cu un ochi educat artistic. Același parc cu lebede obligatorii și la Mihail Săulescu, unde intervin și alte detalii familiare: salcia plecată, luna „pală“, eminesciană. Solitudinea acestui mediu este plină de sugestii meditative:

De cîte ori în ceruri trecea tăcută luna,
De cîte ori pe ape o lebădă plutea,
Era mereu, în mine, un om ce se-ntreba,
Era mereu în mine un privitor în care
Se frămînta într-una o tristă întrebare.

[1] M. Dragomirescu: *Dimitrie Anghel* (contribuții la o monografie), *Limbă — Literatură*, IV, 1960, p. 124—125.

Alte scene, cu grădini „violete“, cu serbări galante în parc, ca la Al. T. Stamatiad, sînt însă rupte direct din simbolismul francez. Ele reprezintă deplasările estetizante ale temei, perceptibile uneori și la Bacovia, ca în acest pastel manierat, policrom, cu havuzuri, lebede, statui:

Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă... mai plouă... mai plînge,
Şi stropi căzînd în amurg iau culori
De sineală... de aur... de sînge...

Trei lebede albe plutesc într-un lanţ,
Havuzul în tremur trei lebezi resfrînge,
Şi-aruncă pe lebezi amurgul culori
De sineală... de aur... de sînge...

Lipseau doar păunii decorativi, dar și ei apar la D. Anghel (*Pastel*, în *Fantezii*).

Există în simbolism și o altă viziune a parcului: desfrunzit, cenușiu, monoton, răscolit de rafale prelungi, muzicale, cîntate de Verlaine în *Chanson d'automne* (*Poèmes saturniens*):

Les sanglots longs,
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Versiunea lui Mircea Demetriad, care va da și parafraze, constituie o interpretare în spiritul autentic al simbolismului:

Cu hohotiri,
Plînsuri subţiri
De dulci viori,
Al toamnei ton,
Stins, monoton,
Îmi dă fiori...

În acest cadru melancolic, poeţii simbolişti găsesc numeroase corespondenţe, şi *toamna* devine anotimpul lor de predilecţie. Pentru Stuart Merrill, autor al unui întreg ciclu de *Petits poèmes d'automne*, argumentul esenţial este de ordin erotic:

Je vois, folle, que tout l'automne
Dort en tes yeux, et ta voix,
Las! se lamente monotone,
Comme le vent lent dans les bois.[1]

În schimb, Laforgue, copleşit de drama sa personală, va fi obsedat de lumina filtrată a soarelui autumnal, al cărui apus îi dă o nelinişte sporită, pe măsură ce tonurile se estompează. Agitaţia se prelungeşte într-o adevărată expiraţie agonică, şoptită:

C'est l'automne, l'automne, l'automne.
Automne, automne, adieux de l'Adieu[2].

Unele melancolii posteminesciene se complac, la noi, în chip firesc în evocarea aceluiaşi anotimp, din care simboliştii îşi fac o temă de bază. Ei sînt anticipaţi pe o latură şi de sensibilitatea mai acută a poeţilor semiproletari, predispuşi social la tristeţe. În provinciala Brăila, „poezia toamnei — mărturisea Păun Pincio — mă fura..."[3], şi produsul literar este direct simbolist:

Şi tot mai lămurit, mai viu mă înseamnă,
În plinul singurătăţii de toamnă,
Adîncă mîhnire a vieţii ce moare...
E-o agonie de visuri, de vară,
E-un suspin lung de veştedă floare —
În galbenul şes — în mîndre răzoare!

[1] *Văd, nebuno, cum toamna toată*
Doarme în ochii tăi, şi vocea ta,
Vai! se lamentează monotonă
Ca şi un vînt domol în pădure.

[2] *Este toamnă, toamnă, toamnă,*
Toamnă, toamnă, rămasul bun al despărţirilor.

[3] I. Păun-Pincio, *Versuri şi proză, Scrisori*, ed. A. Rusu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959, p. 150.

Ecouri identice se pot surprinde și în *Sensitivile* lui Traian Demetrescu:

Din tot ce e mai trist în toamnă,
Pe cînd Natura-i mai pustie,
Trezind în sufletele noastre
O notă de melancolie;

Gîndesc la florile acelea —
Cununi de aduceri-aminte —
Care-au trăit în cimitire
Și mor uitate pe morminte...

Sub acest aspect, tonul eminescian se prelungește și în plin simbolism, continuitatea fiind inevitabilă în ciuda unor disocieri și chiar ostilități teoretice. Iată o *Toamnă* a lui Al. Petroff:

E tîrziu... tristețe sură
Cît privirile cuprind;
De pe ramuri frunze palizi
Se desprind.

El este rupt de abia de Macedonski, la care *Vîntul de toamnă* are de luptat cu un temperament vitalist și euforic. El tulbură, dar nu depresiv, ci numai ca o ipoteză neașteptată a morții:

Cu octombrie ce vine
Fi-voi oare frunză-n vînt,
Doborîtă la pămînt
Și uitată de oricine?

În schimb, la Petică rezonanța este în același timp eminesciană, dar și verlainiană, muzicală, notă distinctivă a întregului ciclu *Cîntecul toamnei:*

— Melancolie adorată
A toamnei pare al tău cînt;
Plîng oare grația-ntristată
De recea batere de vînt?
— O, lasă toamna care piere,
Ca graiul dulcilor povești,

S-ascult vrăjită adiere
Din vechii tei moldoveneşti.

O, nu, dar dulce mă-nfioară
Un vis crezut de mult apus,
El plînge trist ca o vioară
Splendoarea vremei ce s-a dus.

Poetul oferă bune ilustraţii inventarului tematic, căci în două strofe el concentrează toate elementele; cîntece, parfum, flori fanate, melancolii şi sentimente agonice:

În cîntu-ţi trist şi depărtat,
Parfumul toamnei care moare
A pus tot chinu-nflăcărat
Din slava dragostei în floare.

Şi-n trista seară cenuşie,
Plîng pale flori înfiorate
Ce-n dureroasa agonie
Par nişte sfinte torturate.

Percepţia muzicală a toamnei se constată şi la Ion Pillat, a cărui predilecţie specială pentru temă reiese şi din alcătuirea unei antologii (*Poezia toamnei*, Bucureşti, Viaţa românească, 1921);

În toamnă singur a ieşit să-mi cînte la fereastră
Din vioară pe-o strună numai,
Trecutul, pierdutul în noaptea sihastră,
Cu zilele mortului mai.

Un ciclu întreg din *Amăgiri* (*În toamnă*) constituie o adevărată monografie poetică. Este cîntată aci singurătatea, trecutul, iubirea stinsă, dar şi culesul viei, al fructelor, din nou localizare românească a inefabilului olfactiv:

Tot mai miroase via a tămîios şi coarna,
Mustos a piersici coapte şi crud a foi de nuc...

Prin iarna din cămara zăvorită,
Se furişează cald miros de mere,
Readucînd în vremea viscolită
A toamnelor trecute mîngîieri.

Uneori, prin surprindere, răsună din nou romanța eminesciană (*Cîntec de toamnă*, în *Eternități de-o clipă*):

Pe-al inimii gol
S-așterne domol
Durerea trecută cu frunzele moarte.

Motiv absolut curent în poezia simbolistă (prezent și la Elena Farago: *Noiemvrie*, *O femeie trecută vorbește cu toamna*), poezia toamnei se va banaliza destul de repede prin repetiții și mai ales prin incapacitatea de a se reînnoi. Ideea pare a sugera un număr limitat de asociații, și, cînd parcurgi în serie poemele, totul se transformă într-o pastă uniformă, și parcă dai dreptate lui Emil Isac:

Cîți nu te-au cîntat, cîți nu te-au iubit,
Tu veșnică veștejire!
Și atîtea cu tine-au veștejit!

Dar poetul însuși recidivează, și descrierea continuă:

Aducătoare de ceață și vînturi, de ploi și de jale,
Toamnă, ești tristă doamnă,
Că te plimbi pe-a veșniciei cale.

Aducătoare de tristeță și-ndemn de-a ne închide în casă,
Ești stafie ce stă la masă,
Ești zîmbetul de suferință-al gurii.

Parcul gol, desfrunzit, la Mihail Cruceanu, „euforia toamnei“, la Al. T. Stamatiad, străzile triste-tăcute, pustii, melancolice, la Mihail Săulescu, încep să devină imagini stereotipe. Moartea viselor de vară de asemenea:

Un vis țesut de vară se stinge-n toamna tristă
Și inima-i bolnavă și sufletul e gol...
Departe, zdrențuită, se flutură-o batistă,
Cum trece singuratic, neliniștit un stol...

În acest anotimp, desigur gîndul de evadare izbucnește cu și mai multă putere:

Și ție ți se pare că pleacă de la tine
Aceste călătoare spre alte zări mereu,
Spre alte țări, cu soare, spre vară, spre mai bine,
Și toamna asta tristă te-apasă tot mai greu...

Vîntul care geme, frunzele veștede, noaptea obscură ne întîmpină și la N. Davidescu. Poetul aduce totuși și o notă nouă. Toamna stimulează interiorizarea. Examenul de conștiință devine mai profund, și ratatul își descoperă întreaga dramă a nerealizării (*Paria*, în *Inscripții*).

Și Bacovia apare copleșit de manieră: străzi pustii, acorduri de vioară, frunzișul smuls (*Note de toamnă*) în vîrteje (*Toamnă*), sau care „sună-n geam frunze de metal" (*Monosilab de toamnă*), „amurg de toamnă pustiu, de humă" (*Amurg de toamnă*), „plumb de toamnă" și mai ales „amurg de toamnă violet" (*Amurg violet*). Culoarea obsedează pe Bacovia, care o introduce inevitabil în scenariu:

În toamna violetă, compozitori celebri
Au aranjat un vast concert...
Pe galbene alei, poeții triști declamă lungi poeme...
E-o toamnă, ca întotdeauna, cînd totul plînge
Frumos și inert.

Muzicalitatea are totuși un sunet particular, mai funebru:

La geamuri, toamna cîntă funerar
Un vals îndoliat și monoton...
— Hai să valsăm, iubito, prin salon,
După al toamnei bocet mortuar.

Neliniștea este mai gravă, și „nervii de toamnă" ai lui Bacovia au o vibrație mai dureroasă. Ei se înrudesc, în ciuda deosebirilor de regim sufletesc, unul depresiv, altul jovial, cu fiorii lui Minulescu:

O frunză veștedă și-așteaptă întîrziatele visări...
O!... Neîntreruptă disonanță de schingiuiri
Ce-ți dă fiori!...
O!... Nesfîrșitele regrete abia șoptite!...

Poetul face însă eroarea nu numai de a da toate explicațiile (toamna e „simbolul ideilor defuncte"), dar și aceea de a trata anecdotic (*Isprava toamnei*), uneori cu pigmentări erotice, de un mic echivoc voit:

Octombrie — curtizană pală, cu obraji fardați
Și buze supte,
Octombrie — amanta celor care pornesc
Să nu se mai întoarcă,
Octombrie a poposit în parcul cu alei cotite
Și-ntrerupte
De visătoarele basinuri
Pe-albastrul — cobora — o barcă.

Interiorizarea temei (cu excepția lui Bacovia) este deci destul de deficitară în simbolismul românesc, autumnal s-ar zice în primul rînd prin contaminare estetică.

Există în simbolism și un *spleen* de iarnă, și Stuart Merrill (*Spleen d'hiver, Poèmes*) îl evocă:

Voici venir l'ennui nocturne des hivers
Et les neiges roulant au râles des tempêtes.[1]

Sînt obsesiile unui nordic care fuge spre sud, din intoleranță emoțională, și al nostru Traian Demetrescu va reține tocmai un astfel de moment:

La nord, în țările ploioase,
Cu melancolice popoare,
Sînt visători ce plîng și sufăr
De nostalgii de soare...

Această psihologie avidă de soare respinge tot ce o împiedică, și între toamnă și iarnă nu va exista pentru ea nici o diferențiere. Poezia, incapabilă de deosebiri calendaristice precise, începe astfel să confunde în chip firesc anotimpurile depresive, identificîndu-le.

Fenomenul se observă și în simbolismul românesc, mai întîi la același Traian Demetrescu. Poetul intră

[1] *Simt venind plictiseala nocturnă a iernilor*
Și zăpezile rostogolindu-se în vijelia furtunilor.

în depresiune la croncănitul corbilor („cîntec care dă fiori") și contemplă iarna ca un spectacol lugubru:

Coboară corbii-n pîlc de doliu,
Cernesc al iernii alb linţoliu,
Și, triști, de foame par învinși...

Ninge! Ninge!... Alb e satul!...
Ninge!
Ca un cîntec de iubire
Soarele în nori se stinge...
Ninge! Ninge!... Alb e satul!...
Ninge!

Corbii siniștri, infernali, fîlfîie și în poezia lui M. Cruceanu și, bineînțeles, în aceea a lui Bacovia:

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Tradem —
Și curg pe-nnoptat
Pe-un tîrg înghețat.

Decorul parcului simbolist devine iarna de o emotivitate și mai deprimantă:

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plîng iar...

Cu pene albe, pene negre,
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre.

Priveliștea o descrie și N. Davidescu în *Sfîrșit de toamnă (Inscripții)*:

Oh, după ce, ieri, cîntul acidulat de ger,
Umflîndu-se-n scheletul copacilor, stătuse,
Din arbori frunze rare se desprindeau stingher
Și cu intermitența acceselor de tuse.

Uneori senzația se transformă într-o adevărată teroare, și *Tabloul de iarnă* bacovian, pus alături de pastelul lui Alecsandri, pare *Masacrul inocenților* de Bruegel (cu pete de sînge pe zăpadă), lîngă o cromolitografie cu sanie cu zurgălăi:

Ninge grozav pe cîmp la abator,
Și sînge cald se scurge pe canal;
Plină-i zăpada de sînge animal —
Și ninge mereu pe-un trist patinor.

Momentul cel mai pătrunzător din această poezie a toamnei este însă, fără îndoială, *ploaia*, ale cărei corespondențe simboliste sînt insistente și de prim ordin. Care cititor al lui Verlaine nu și-a amintit, la timpul său, de această *Ariette oubliée* (III) din *Romance sans paroles?*

Il pleure dans mon coeur,
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?[1]

Ploaia sugerează lui Verlaine „plictiseală", „dezgust", „tristețe", „suferință", deci toate elementele *spleen*-ului. Acesta obsedează, din aceleași motive pluvioase, dar într-o formă și mai agravantă, pe Jules Laforgue:

Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve,
Il pleut, il pleut, bergère! sur le fleuve...[2]

Din această sferă provine, fără îndoială, și *Cîntecul ploii*, din 1896, al lui Macedonski, prezentat de poetul însuși drept o „imitație":

[1] *Plînge inima mea,*
Precum plouă în oraș.
Ce este această langoare
Care-mi pătrunde inima?

[2] *Cerul plouă fără scop, fără să-l miște ceva,*
Plouă, plouă, păstoriță, peste ape...

Plouă, plouă —
Plouă cît poate să plouă,
Cu ploaia ce cade, m-apasă
Durerea cea veche, — cea nouă...
Afară e trist ca și-n casă, —
Plouă, plouă.

Un adevărat verlainian este Mircea Demetriad, care-și ia ca moto chiar celebrele versuri din *Ariette oubliée:*

Cum plouă pe șes,
Și-n inimă-mi plouă
În fire lungi, des,
Cum plouă pe șes.

Cu rece plînsoare,
Ce dor m-a pătruns
De inima-mi moare
Sub recea plînsoare?

Pur simbolistă, de nuanța nordică a lui Stuart Merrill, este și această *Ceață* de Gh. Orleanu:

Departe-n țările de ceață, într-o cetate-episcopală,
Coboară seara mohorîtă în liniștea provincială.
Exil nostalgic, în odaie înfrigurat rămîn sub lampă,
Singurătatea țese pînza, rembrandtiind ca-ntr-o estampă
O viață de imagini șterse: trecut de umbră și lumină.
. . . .
E toamna nordului, și ploaia pe copaci bate-n surdină,
E toamna gîndului, și visul își frînge aripa și moare:
Afară plouă, plouă-n suflet.
Mi-e dor de soare!

Tema contaminează întreg cenaclul, între alții și pe Al. T. Stamatiad:

De treizeci de zile, iubito, e ceață și plouă afară,
Și nimeni nu trece pe stradă și nimeni nu-mi sună la scară.

În sfîrșit, *Simfonia ploii* cîntă și Cincinat Pavelescu (*Viața literară*, I, 42, 1906) și, în ultimă analiză, cu imperceptibile variațiuni, simbolismul românesc în totalitatea sa. Elena Farago evocă ploaia grea, apă-

sătoare (*În noaptea asta*, în *Șoaptele amurgului*). N. Davidescu reține lumina „înăbușită“, „bolnavă“ a felinarelor în ploaie (*Noapte de toamnă*, în *La fîntîna Castaliei*). La acest poet, prăbușirea morală este:

Visul unei zile ploioase și murdare.

D. Iacobescu asociază tema ideii de funerar:

Biserica e rece ca o mînă,
Afară plouă, plouă...
prin porțile deschise,
Se vede cimitirul în ruină:
O baltă de pămînt și foi ucise.

Alteori, dezolări sumbre de toamnă:

Cu lacrimi mari și repezi, sfîrșitul toamnei plînge.
Se-ntunecă... și-n goana înfrigurate-i ploi,
Ca o hlamidă neagră cu pete mari de sînge
Răsare noaptea rece din tainicul noroi.

Nostalgia erotică, la Emil Isac, este simbolizată prin aceeași ploaie abundentă:

Plouă-ncet, de plictiseală,
Și asfaltul străzii-l spală.

Plouă-ncet și nu încetă...
Cum-aș vrea să văd o fată!...

Ea cade, cu semnificație identică, și în poezia lui Mihail Săulescu:

Aș vrea să fim alături; și cît ești de departe!
Aș vrea să fii cu mine pe străzile deșarte,
În care ploaia cade, mereu, la nesfîrșit...

Efectul, obișnuit, de altfel, în întreaga poezie simbolistă, este recluziunea morală și dorul de evadare:

Noaptea cînd e ploaie, sufletele noastre,
Dornice de soare și de zări albastre.
Cum se strîng de teama ne-nduratei ploi,
Păsările-n cuiburi —, sufletele noastre,
Dornice de soare și de zări albastre,
Noaptea, cînd e ploaie, se închid în noi...

De aceea fiorii neliniştii sporesc în această singurătate, unde „sub cer de plumb“ (imaginea apare concomitent cu Bacovia), trebuie să se producă ceva, un eveniment oarecare. Picăturile de ploaie sugerează paşi:

...Şi plouă; şi de-atîta ploaie
Pesemne e tristeţea aceasta în odaie...
Pe uliţele strîmte simt paşi ce bat mereu,
Sînt paşi în orice parte, sînt paşi în gîndul meu!...

Şi plouă, dar ploaia o să stea, —
Şi s-ar opri atuncea cu toţi la poarta mea
Şi vor intra; şi-atuncea eu voi putea să ştiu,
Cari sînt drumeţii care străbat atît pustiu.

Interpretul oarecum „clasic“ al acestei dispoziţii apăsătoare, cu tendinţă de adevărată putrezire sub ape stătute de toamnă, este însă Bacovia. Nu fără artificiu (întrucît ideea este foarte adaptabilă la efectele urmărite), poetul parcurge o întreagă curbă a depresiunii, de la melancolie:

Ce melancolie.
Plouă, plouă, plouă...

vegetare „în umezeală grea“:

Stau... şi moina cade, apă, glod...
Să nu mai ştiu nimic,

pînă la enervarea exasperată:

Oh, plînsul tălăngii cînd plouă!

Şi ce enervare pe gînd!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcneşte la ploaie rîzînd...

Atunci se produce izbucnirea în plîns:

Oh, plouă, şi tu gemi cu plîns de armonie...
— Tot altuia, de mine, aminte să-i aduc...
O, nu mai cînta harmonie pribeagă, —
Că plîng, şi nu ştiu unde să mă duc.

În cele din urmă, descompunerea, putrezirea morală, devine inevitabilă:

Va bate ploaia... și tîrziu, la geamul tău voi plînge-ncet...
Va rătăci alcoolizat, apoi, în noapte, un schelet, —
Nimic tu nu vei auzi din cîte voi avea de spus...
În toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus.

În schimb, o legătură mult mai amabilă întreține cu ploaia Ion Minulescu, poet care are facultatea de a da o notă jovială celor mai sumbre teme simboliste. El o invită politicos în camera sa:

Mi-a bătut azi-noapte Toamna-n geam —
Mi-a bătut cu degete de ploaie...
Și la fel ca-n fiecare an
M-a rugat s-o las să intre în odaie,
Că-mi aduce o cutie de „Capstan"
Și țigări de foi din Rotterdam...

. . . .

Doamne! cum puteam s-o las să plece!

Ploaia consolidează, așadar, prin contrast, satisfacții intimiste. Alteori servește de ilustrație a existenței mecanice, citadine, precum:

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămînă,
Orășenii pe trotuare
Merg ținîndu-se de mînă,
Și-n orașu-n care plouă de trei ori pe săptămînă,
De sub vechile umbrele, ce suspină
Și se-ndoaie
Umede de-atîta ploaie,
Orășenii pe trotuare
Par păpuși automate, date jos din galantare.

Nu lipsește nici viziunea direct estetizantă:

Plouă!...
În orașul nostru românesc
Plouă așa cum știm cu toți că plouă —
Plouă „gris" ca-ntr-o estampă japoneză...

sau simplu pretext pentru proza ritmată (*Strofe pentru ploaie,* în *Strofe pentru elementele naturii*).

Acest simbolism „degradat", ca intensitate și semnificație, reduce întreaga emoție la un spectacol agreabil.

7. TEMELE SOCIALE

Raportate la volumul și varietatea temelor trecute în revistă, temele sociale n-au în simbolism nici aceeași pondere, nici aceeași abundență. Ele sînt în netă minoritate datorită, pe de o parte, tendințelor specifice curentului, pe de alta, unei anumite dificultăți de ordin „tehnic" și de structură. Multe din procedeele estetice simboliste sînt improprii tratării temelor sociale. Exprimarea conținutului lor cere de multe ori un limbaj poetic mai viguros, mai direct, mai puțin „simbolic" decît acela folosit în genere de simboliști. Este ceea ce se observă și din faptul că unii poeți simboliști ca afinități și formație, atunci cînd atacă totuși astfel de teme, ei trec la alte modalități de expresie decît cea pur simbolistă, mult mai adecvate ideii sociale.

Cu toate acestea, temele sociale nu lipsesc în simbolism, asupra căruia lucrează, cum am văzut, orientări ideologice divergente, curentul însuși, în esența sa, avînd o structură contradictorie, oscilantă. Departe de a fi izolat de lupta de idei a epocii sale, simbolismul participă la ea într-o anume măsură. Conținutul său ideologic are laturi idealiste, metafizice, negative. Dar o deplasare și uneori chiar o răsturnare de poziții se constată nu o dată în simbolism, adevărată cutie de rezonanță poetică a ideologiei europene din perioada 1880—1920. Socialismul, și într-o măsură și unele ideologii progresiste burgheze, din

cauzele sociale amintite, își exercită influența și asupra poeziei epocii. Acest fapt se verifică întru totul și în simbolismul românesc, a cărui integrare socială, deși intermitentă, este reală. Ea se traduce, în afară de unele aspecte ale „poeziei orașului", și prin alte cîteva teme de un conținut ideologic progresist netăgăduit.

Asupra soartei poetului în societatea burgheză poetul simbolist a început să mediteze încă de la primii săi pași în literatură. Semnalul protestului îl dă, incontestabil, Macedonski, a cărui ținută anticonformistă, antifilistină este vădită și permanentă. Poetul este în polemică declarată cu burghezul „burtăverde", a cărui ordine socială și ideologică el n-o acceptă. Pe această revoltă se grefează la Macedonski o întreagă poezie a geniului damnat, condamnat să trăiască în mijlocul burgheziei, „tîmpite", să scrie și să moară neînțeles. Această temă nu este propriu-zis simbolistă, ci de esență romantică.[1] Dar ea se transmite, constituie un bun al epocii, și C. Mille, la *Contimporanul*, în 1882, în *Unui poet decorat*, nu va schița o altă imagine a visătorului condamnat a trăi printre filistini. Simboliștii, datorită poziției lor sociale de mic-burghezi declasați, vor continua în stilul lor aceeași imagine a inaderenței[2]. Ea conține o critică indirectă a societății burgheze, în care poetul este izolat, suferă, nu-și realizează idealurile, se ratează. Ideologia socialistă vine să dea unor poeți simboliști și mai multe argumente în această direcție.

Soarta poetului în mediul burghez preocupă îndeaproape și pe Tr. Demetrescu, în *Unui amic poet*. În poezia sa există și simbolul sufletului izolat al poetului, sub chipul *Florii de drum*. D. Anghel traduce în colaborare cu Șt. O. Iosif, în același limbaj semisentimental, semirevoltat, poemul *Camoens* (1909) al

[1] Deși Ov. S. Crohmălniceanu, recenzînd lucrarea lui D. Micu *Literatura română la începutul secolului XX*, crede altfel (*Gazeta literară*, 29 octombrie 1964).

[2] În același sens, și D. Micu, *op. cit.*, p. 285.

lui Frederich Halm, grefat pe aceeași idee a destinului nefericit al geniului. Tema este de esență romantică, dar dacă simboliștii o reiau, continuînd-o, înseamnă că ea își păstrase aceeași semnificaţie şi în societatea contemporană, devenită și mai dur burgheză. O poemă în proză, *Poetul,* de Emil Isac, evocare a boemei proletare, conţine aceeași temă.

Uneori simboliștii discută condiţia poetului în lumea burgheză în termeni direct sarcastici. Iată, de pildă: *Lumea mă face poet* de Iuliu Cezar Săvescu:

Da! lumea mă face poet
Dar lumea e parcă nebună.
E oare un mare secret
Să fii trîmbiţat de poet,
Cînd este şi soare şi lună?

D. Karnabatt, reflex al întregii poziţii a cenaclului macedonskian, este şi mai tare *(Poemele visului):*

Azi, poete, eşti martirul
Unei lumi de idioţi...

Romanţa marilor dispăruţi de Ion Minulescu rezumă întreaga atitudine de protest a poetului simbolist, neînţeles, dezgustat și răzvrătit:

Noi sîntem morţi de mult...
Voi ne-aţi uitat —
Şi ne-aţi uitat că nu ne mai vedeţi.
Dar noi din umbra negrilor pereţi
Adeseori ieşim să vă-ntîlnim
Şi-n visurile noastre retrăim
Ca şi-n viaţă
Cît-un vers ciudat
Din marele Poem, pe care voi
Ni l-aţi plătit cu bulgări de noroi!...

Poetul și la N. Davidescu a venit cu „mesajul" său, dar opacitatea neînţelegătoare îl respinge:

Din ţări necercetate de nici un călător,
Veneam la ei cu daruri de gînduri şi de forţă,
Şi-n sufletu-mi asemeni luminilor de torţă
Ardeau puteri ascunse de mag triumfător.

În ochi purtam adîncuri de ceruri legendare
Şi-n cuget măreţia furtunilor pe mări,
Dar ei fugeau cu groază de-albastru- altor zări,
Privind nebuni de spaimă furtunile pe mare.

Din tot ce le-adusesem nimic nu culegeau,
Şi-n mintea lor cuvîntul meu tainic şi feeric
Murea ca o legendă pe valuri de-ntuneric,
Legendă ce nici unii, orbiţi, n-o-nţelegeau.

Sub acest aspect, simboliştii continuă tipica inaderenţă romantică la proza existenţei şi la spiritul burghez, făcută — atunci ca şi acum — în numele „idealului". Dovadă versurile lui D. Iacobescu:

Idealism, *o, zeu al omenirii,*
Dormi răstignit pe Golgotha modernă;
Pe cer se-ncheagă seara cea eternă,
Se scutură în vale trandafirii.

Pe noi, apostoli trişti ai legii tale,
Ne fură valul forţelor brutale, —
Dar, zeu opus, noi nu te vom uita.

Din calea veşnicei metamorfoze,
Pios culegem ultimele roze
Şi-n taină le zvîrlim spre umbra ta.

Cazul său este cu deosebire interesant, deoarece în *Quasi* se observă foarte bine cum starea de spirit pur simbolistă (langoare, melancolie, *spleen*) duce în mod inevitabil la asociaţii critice, de ordin social:

Sînt obosit, o, doamnă, şi putred ca un veac
Ce, îngrăşat cu aur, cu fard şi cu minciună,
Tînjeşte melancolic şi-aşteaptă să apună,
Simţind că-l stăpîneşte o boală fără leac.

Dacă raportăm această atitudine, nu numai neconformistă, dar şi direct protestatară, la resemnarea lui St. O. Iosif, de pildă, din *O viaţă:*

O, eu n-acuz pe nimeni de-această nedreptate!
Nu osîndesc pe nimeni...

ne dăm imediat seama că simboliştii se aflau pe o poziţie mai înaintată decît aceste abdicări şi conformisme, destul de curente în aceeaşi perioadă.

O viziune critică a oraşului burghez vine adesea să întregească evocările citadine ale simbolismului. În *Neurastenie*, din *Caleidoscopul lui A. Mirea*, tonul este mai mult ironic pentru zgomotul de bîlci, pentru afişele pestriţe lipite peste tot, spectacol trivial prin definiţie. Plictiseala duminicală scoate, în schimb, accente ironice, acide, lui N. Davidescu. Eroul din *Eterna duminică* este micul tîrg provincial, placid şi stupid, cu burghezi filistini imbecilizaţi:

De peste tot, în chip de renunţare,
O neştirbită linişte străbate
Prin tablele obloanelor lăsate
Ca o tăcută binecuvîntare

În pacea aceasta de eternitate,
Un pension de fete la plimbare
Se duce ca o exemplificare
Prelungă-a uliţelor întristate.

Prin geamurile unei cafenele
Un domn bătrîn se uită după ele
Cu o privire de viţel cuminte;

Şi-n vreme ce, prin gol, fără-ncetare
Pămîntul se-nvîrteşte înainte,
Un chelner îşi aprinde o ţigare.

Nu lipseşte nici satira „tînărului modern“, de extracţie urbană, blazat, cinic, pseudosimbolist din simplă poză, creionată fugar de D. Iacobescu:

Privesc cum spleenul viaţa mi-o mănîncă,
Fumez, flirtez, mă plimb şi casc mereu.

S-ar părea totuşi că poetul simbolist se distrează, deşi sentimentul este de dispreţ şi superioritate morală, uneori şi de ironie pentru mediul provincial, ca la B. Nemţeanu (*Trenul Crasna — Huşi*). În schimb,

la același poet *(Galații, Stropi de soare)* și mai ales la Bacovia, revolta pentru orașul burghez este exprimată în forme neacoperite:

— Cetate — azilul ftiziei —
Nămeți de la pol te cuprind...
Cetate, azi moare poetul
În brațele tale tușind...

Prin generalizare și în prelungirea ideii romantice de „geniu", poetul izbucnește cu disperare amară:

O, genii întristate, care mor
În cerc barbar și fără sentiment.

Acest mediu al ftiziei proletare, simbolist prin atmosfera apăsătoare, dar critic prin conținut ideologic, formează unul din filoanele poeziei lui Bacovia și de fapt a întregii laturi sociale a simbolismului.

Sub influența experiențelor directe de viață și în același timp a ideologiei socialiste, se conturează la un grup de poeți simboliști, mic-burghezi declasați sau semiproletari, o poezie la început de nuanță umanitaristă, apoi cu tensiune socială evidentă, de ordinul revoltei proletare directe.

Cu ecouri din Fr. Coppée și E. Manuel și mai ales sub înrîurirea socialismului, Traian Demetrescu va fi într-o zonă a operei sale un adevărat poet al nedreptății și al suferinții proletare, al exploatării și mizeriei. El evocă durerea muncitorului „cînd îl sfîșie frigul", contradicțiile sociale, priveliști de atelier crunt, în *Proletarii.* Această poezie umanitaristă, sentimentală, nu este simbolistă, dar ea reprezintă prima interferență de ordin social în simbolism, la o fază cînd curentul însuși nu se afla decît într-o perioadă de cristalizare. Aceste teme coexistă, cum am văzut, cu o serie întreagă de alte motive, de aceeași culoare sumbră, depresivă, cu care se învecinează prin același izvor sufletesc și neaderență practică la societatea existentă.

Un fenomen identic se constată și la Petică, în faza sa socialistă, cînd face și el o poezie a „dezmoșteniților“, a „umiliților“, contemplați la fel sub aspectul funebru, o dată a unei înmormîntări proletare în ploaie:

De ce cîntecele toate
Îmi sînt pline de jale?
Pentru c-am pus durerea
Întregii lumi în ele!

O serie întreagă de proiecte numai schițate, rămase în manuscrise, conțin atacuri împotriva moralei servile, burgheze, a corupției politicianiste, a capitalismului afacerist. Intenționa să scrie un roman cu titlul *Lucrătorul*, un altul *Revoltații*. În unele ar fi voit să evoce figuri de intelectuali neconformiști, neînțeleși, care se vor întîlni cu socialismul. Părăsirea socialismului de către Petică face ca nici una din aceste teme să nu se dezvolte.

O sinusoidă ideologică destul de tipică pentru oscilările și contradicțiile epocii simboliste oferă și unele aspecte ale operii lui Emil Isac, simbolist pe o latură, socialist pe alta, printr-o alternanță a inspirației consolidată tot mai mult în sens social de evenimentele din 1907—1908, cînd scrie *Rugăciunea robilor, Plugarul român, Boierul român, Sinistru clopotele*... În același timp, simbolismul revine cu temele sale curente (flori, toamnă, nostalgie), dar, din nou, sentimentul social răsare puternic, atunci cînd poetul evocă *Muncitoarea* în „zdrențe negre“, „zdrențe hîde“, care plînge în timp ce coase, sau cîntă copiii de proletari, *Copii săraci*, deveniți lucizi prin suferință:

Copiii săraci, care nu s-au săturat
Niciodată,
Care numai au plîns, au tușit și au măturat
Ziua întreagă, seara întreagă;
Copiii săraci, pe care soarta n-a uitat
Să-i bată
Și pe care nimeni nu i-a săturat,

Copiii săraci s-au deşteptat.
Azi, da... Dar vine mîine
Lanţ greu, ori albă pîne,
Să ne aducă mîne,
Ori să murim în sînge...
. . . .
Copilul azi ne plînge,
Dar mîne lanţu-l frînge...

Expresie a ideologiei „energiei", a forţelor vitale, este într-o oarecare măsură poezia muncii la Mihail Săulescu, dar structurată socialist, întrucît ideea de viitor justiţiar, de transformare socială, este peste tot infuză:

Munciţi, luptaţi, iubiţi!
Aş vrea să ştiu eu cine,
Cînd voi visaţi mai fericiţi,
Cînd voi zburaţi spre ce e tot mai bine,
Va spune că nu-i bine
Nici să munciţi — nici să luptaţi — nici să iubiţi!...

Evocarea gesturilor fundamentale, rituale ale muncii exprimă aceeași idee (*În eternitate, Viaţa*), peste care socialismul vine să dea sens și speranţă:

Şi toată munca asta era o sărbătoare,
Lucraţi, cu disperare de viaţa viitoare,
Sperînd că viaţa asta va deveni mai bună!

Este și ceva tipic „simbolist" în priveliștea acestei umanităţi exploatate. *Fetele noastre de fabrică* au paloare și gesturi automate, par figurine într-un decor trist. *Copii de moţi pe străzile din Cluj* sînt la fel „și palizi, și timizi, și triști". *Sirena fabricii* sună obsedant („sună, tot sună..."), ca un simbol al unei fatalităţi sumbre. Contemplînd aceste priveliști, poetul simbolist își simte nostalgia mutată în revoltă, și tendinţa de schimbare a acestui regim de viaţă, sau măcar de înlăturare a lui prin evaziune, ia forma ideii de viitor, care va îndrepta toate aceste stări de lucruri. În acest moment, revolta sentimentală sau abstractă simte nevoia cristalizării, și ideologia socia-

listă, oferind o soluţie, vine să consolideze tocmai această dispoziţie. Într-o poemă ca *Viitorul* infiltraţia ideologică devine foarte precisă:

Toţi oamenii ies la poartă,
Cerul e roşu...
Plîng toţi. Şi rîd şi blestemă toţi.
Arde. Arde.
Ori renaşte lumea moartă.
Cerul arde şi zeii pier toţi,
Vine un nou soare...
Vine o dimineaţă mare...

Mizeria, exploatarea, văzută la fel prin personificare („ca un latifundiar român"!), ţine neîndoielnic din acelaşi izvor de inspiraţie:

O! neîndurătoarea mizerie din lume!

În preziua intrării în război, în 1915, mulţi simbolişti participau intens la evenimente, şi fondul lor ideologic suferă transformări considerabile. Din simbolism ei păstrează doar unele idei poetice şi forme de expresie. La Mihail Cruceanu, surprindem tocmai un astfel de moment tipic de interferenţă. Proletarii contemplă vitrinele luxoase. O clipă ideea de evaziune simbolistă pare să se furişeze. Dar ea este repede convertită în sens social *(Vitrinele luxoase,* în *Altare nouă).*

Dezrobiţi de suferinţe şi privind plin de uimire,
Cu nesaţ, sublim lumina ce ne fură şi ne-mbată
Şi trăim o clipă-n lumea de atîtea ori visată,
Fără robi şi fără lanţuri, ca o vie închipuire.

Şi mai caracteristic pentru acest proces de parţială şi intermitentă restructurare a simbolismului este cazul lui Bacovia. La acest poet, suprapunerea de teme nu se face numai în cuprinsul aceluiaşi volum, dar uneori chiar şi în aceeaşi poezie. Peste imaginea burgheziei în „amurg", amestec de lux, desfrîu şi muzică de viori sentimentale, vin să se adauge reflexiunile

„filozofului proletar" („eu eram" va declara ulterior poetul[1]), care notează în „cartea vremii":

Greve, sînge, nebunie,
Foame,
Plînset modial...
Pe cînd lasă-amurgul flăcări
Pe-un final ce se anunță
Pe-un decor miliardar...

Serenada muncitorului (1914) este direct revoluționară, constituind un moment important în mersul ascendent al poeziei socialiste:

Eu sînt un monstru pentru voi,
Urzind un dor de vremuri noi,
Și-n lumea voastră abia încap...
Dar am să dau curînd la cap.

O, dormi... dar voi urca spre soare
În zbor sublim de-aeroplan...
Cu vise dulci, burghez tiran:
E aurora-ngrozitoare...

Din simbolism n-a mai rămas aproape nimic, decît doar persistența ideii muzicale:

Cînt serenada cea din urmă.

Disputînd mereu termenul individualismului micburghez, atît de accentuat uneori în simbolism, ideea solidarității își face și ea drum în această poezie, ori de cîte ori socialismul lasă urme. Încă de la Ștefan Petică se puteau observa astfel de orientări, care nu mai păstrau din simbolism decît cadrul vesperal, cețos:

Ceva din mine în uliți, în ceață-nhorbotate,
Ceva din mine umblă pribeag pe înnoptate,
În negre mahalale umile și sărace,
Ceva din mine — alături de bolnavii lor zac.

[1] E. Jebeleanu, *Cu poetul despre viață și altele (G. Bacovia la 65 de ani), Veac nou*, nr. 42, 21 septembrie 1946, p. 8.

Nu o dată stările de recluziune, de izolare, cu melancoliile lor copleșitoare, ajung la saturație, și am văzut cum simboliștii percep uneori aceste realități sufletești cu neplăcere sau ca o adevărată boală. Singurătatea este suferință. Solidarizarea, în schimb, reprezintă viață, sănătate, și D. Anghel, o dată, într-o schiță simbolică (*Două glasuri*, în *Steluța*), evocă tocmai o astfel de situație. Soldatul rănit, pierdut, rămîne în viață doar atît timp cît tînguirilor sale un alt glas, necunoscut, le răspunde din depărtare. Viața părea „cu putință" doar pe durata vaietului din necunoscut. Este de fapt o parabolă al cărei sens exprimă atît suferința existenței izolate (pesimism, individualism, simbolism metafizic), dar și necesitatea solidarizării, chemarea vieții, forța vitală pe care și-o transmit semenii (solidarism, socialism). Dezvoltîndu-se, această idee ia la Mihail Săulescu forma intuirii sufletului colectiv, al „mulțimii".

Iar suflet e mulțimea de forme ce tresare,
Din noapte și lumină, fantastic și barbar;
Iar suflet e mulțimea de glasuri și de vise,
Ce se înalță grele și cu aripi deschise,
Cătînd ca să cuprindă, cu-o-ntindere-nălțimea
— Atuncea cînd, în noapte, visează greu Mulțimea.

Alte reacțiuni de ordin ideologic vin să se alăture temelor critice și sociale. În simbolism, unde nu există decît puțin sentiment religios, creștin (*Sagesse* de Verlaine este o excepție), poziția poetului nu este numai una de indiferență, ci uneori și de ironie sau de sarcasm.

Un ciclu de poezii de Ion Minulescu, *Liturghii profane*, dau măsura acestei atitudini laice, sceptice, antireligioase. „Clopotele" strecoară doar „mîngîieri deșarte", sînt glasul „profeților ce mint". Printre ei, în primul rînd, Dumnezeu, idee total bagatelizată. Oamenii sînt copiii săi „din flori" (*Rugă pentru mîntuirea copiilor din flori*). Poetul se simte înclinat să cinstească „cu-o halbă pe bunul Dumnezeu!". Toate *Strofele pentru cel de sus* (1930) sînt net la antipo-

dul gîndirismului, cu care polemizează nu numai indirect, dar și străveziu, ca în *Pastel profan*, adevărată parodie a vieții monahale:

În pridvorul mănăstirii e noroi
(Fiindcă maicile nu umblă cu galoși),
Și de-atîtea cîmpenești cucernicii
Sfinții par sătui...
Și somnoroși,
Cască-n ritmul sfintei liturghii...

Orientarea antimistică și anticlericală la poet era însă mai veche, căci, încă din 1908, *Liturghiile profane* conțineau avertismente ca acestea:

O, nu te-apropia de Mănăstire,
Căci crucea ei
Și negrile-i zidiri
N-adăpostesc nici pace,
Nici iubire...
O, nu te-apropia de Mănăstire
Căci clopotele care sună-n turlă
Sînt haitele de lupi flămînzi ce urlă!...

În orașul „cu trei sute de biserici", între mulțimea mistificată și casta clericală se dezbate un întreg proces:

Preoții-mbrăcați în negru ca și ciocli,
De trei ani,
Încruntați privesc mulțimea albă adunată-n stradă —
Preoții-mbrăcați în negrul păsărilor mari de pradă
Tremură cînd văd mulțimea răzvrătită de trei ani!...

Unde-i sfîntul?
Unde-i sfînta fără nume?
Să ne spună
Pentru cine sună-ntruna clopotele de trei ani?
Cui trimitem noi atîtea lumînări
Și-atîția bani?
Unde-i sfînta iertătoare de păcat?...
Să ne spună...

Și prin stil și prin idee poezia este net de factură nu numai simbolistă, dar și simbolică pentru conflictul rațiune-religie, popor-cler. Astfel de atitudini antireligioase în poezia simbolistă a epocii sînt puține.

*

Aruncînd o privire îndărăt asupra totalității temelor simboliste, cîteva constatări se desprind cu ușurință.

Interpretate și disputate în sensuri diferite, motivele de inspirație ale acestei poezii relevă nu numai un echilibru, dar chiar și o relativă superioritate a temelor viabile asupra celor depășite, perimate, cu implicații negative.

Propriu-zis iremediabil inactuale apar, azi, în majoritatea lor doar temele evaziunii, „nevrozele" și „misterele". În schimb, în lirismul simbolist, poezia vitalității, a orașului și a naturii, pe lîngă unele estetisme și poze convenționale, există în mod incontestabil și zone viabile compacte. Frecvența lor este revelatorie pentru orientarea generală a curentului.

În această privință, examenul temelor duce și la o altă concluzie. Imaginea simbolismului ca pură poezie a „evaziunii" nu corespunde adevăratei fizionomii a acestui curent literar. Formele „evaziunii", cum s-a putut constata, nu sînt nici exclusive, nici cultivate în mod extravagant. Raportate la totalitatea motivelor și ideilor poetice simboliste, ele se dovedesc a fi în minoritate.

Adevăratul punct slab al tematicii simboliste stă în altă parte, și anume în înclinarea spre stereotip, manieră și monotonie, poate viciul de bază al curentului. Universul simbolist este limitat ca note fundamentale, iar acestea — destul de puține — sînt tratate, în genere, *ne varietur*. Simbolurile, corespondențele, imaginile-cheie se repetă mereu, uneori pînă la sațietate. Din această cauză o lectură prelungită a poeziei simboliste anemiază sufletește, obosește, și în cele din urmă plictisește.

Limitarea și stereotipia temelor atrage după sine și o anume îngustare a percepției vieții. Viața nu este

absentă în poezia simbolistă, dar nici reflectată în totalitate. Aspecte importante ale universului liric, moral, social sînt ignorate, cu toate infiltrațiile de ordin ideologic, înaintat, care sînt evidente. A urmări prin simbolism drama omului în profunzimile sale, cu toată introspecția destul de acută a suferinții în izolare și nostalgie, nu este cu putință.

Aceeași observație și pentru dimensiunile și crizele vieții sociale burgheze, pe care simboliștii le sondează, le pun uneori în lumină, prin interferare, dar cu intermitență. Cînd poezia socială se consolidează definitiv, simbolismul ca modalitate practică dispare.

În sfîrșit, față de programele și intențiile ideologico-estetice ale simbolismului, temele rămîn uneori în urmă ca realizare. Ele sînt ceva mai reduse, mai sărace și mai palide decît anticiparea lor teoretică. „Practica" simbolistă, așa cum apare ea examinînd catalogul temelor, relevă deci o anume insuficiență și incapacitate de traducere în imagine a ceea ce în „teorie" era limpede și recomandat cu precizie.

VII. „TEHNICA" SIMBOLISTĂ

Respingînd carențele pînă la un punct formaliste ale simbolismului și bazele ideologice ale acestei tendințe, nu trebuie totuși pierdut din vedere un fapt esențial. Poeții simboliști, în măsura în care fac — efectiv — artă literară, rezolvă probleme specifice de „măiestrie" artistică. A vorbi despre curente *literare* și a nu examina *procedeele literare* ale scriitorilor respectivi reprezintă o lacună serioasă și propriu-zis un nonsens. Dar ea se evită acordînd atenția cuvenită „măiestriei" artistice, respectiv „capacității de a crea imagini individualizate, de a da ideii expresia specific artistică"[1]. Numai din această perspectivă unitatea dialectică dintre conținut și formă poate fi apreciată în mod just, și aceasta nu numai în cazul curentului simbolist, dar și al oricăror altor formule literare.

O astfel de cercetare este cu atît mai necesară cu cît unele din procedeele „tehnice" ale simbolismului sînt calificate pe nedrept „formaliste". Altele sînt prezentate ca „specific" simboliste, cînd în realitate nu este de loc așa. În sfîrșit, o categorie însemnată de procedee n-au fost puse încă suficient în lu-

[1] Silvian Iosifescu, *Măiestrie și meșteșug, Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste,* București, E.S.P.L.A., 1960, p. 53—54.

mină, deși numai ele ne pot documenta asupra formelor particulare ale măiestriei simboliste propriu-zise. Or, analiza trebuie să se îndrepte mai ales în această direcție atunci cînd urmărește sublinierea elementelor cu adevărat specifice ale simbolismului.

Un prim grup de observații privesc procedeele mînuirii *simbolurilor*, figură poetică, precum știm, de loc tipic „simbolistă", dar tratată uneori de poeții simboliști într-un mod aparte. Sensibilizarea prin imagini a acestor simboluri variază de la simpla comparație, pînă la metafora complexă de ordinul „corespondenței".

Pentru ceea ce s-ar putea numi simbolism elementar, plan, poezia lui D. Anghel oferă cele mai bune exemple. La el, „limbajul" florilor este limpede; ele sînt simple embleme pentru „ideile" de melancolie, puritate, amintire etc.:

...În trandafiri cu foi de ceară,
Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară.

Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint
Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint,

Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!

Oricine constată aspectul tradițional al acestui mod de comparație, „măiestrie" eficientă, dar elementară, de loc specific simbolistă. Este, de altfel, de observat că în cuprinsul simbolismului românesc D. Anghel reprezintă unul dintre poeții cei mai săraci în comparații și metafore, fiind în același timp cel dintîi simbolist român care are grijă să ofere cititorului toate cheile. *Moartea narcisului* constituie un exemplu tipic de traducere a dicționarului poetic:

E magul amintirii, cu lampa lui albastră,
Ce s-a trezit și scrie în vechea lui scriptură,
Din tot ce e acuma și toate cîte fură,
O jalnică poveste, ce seamănă cu-a noastră.

Metoda este foarte răspîndită în simbolismul românesc, și peste tot întîlnim explicații, printr-o fugă de

ermetism și de obscuritate care bate la ochi. Al. T. Stamatiad evocă *Templul iubirii* cu intenția precisă, mărturisită, de a exprima caducitatea dragostei:

Căci templul se preface cu-ncetul în ruină;
Trecut-au ani, și totuși ruina o contemplu.

La Ion Pillat apare la un moment dat imaginea *Copilul ce-a dorit privighetoarea.* Iată acum și traducerea:

Gîndește-te că poate te iubise
Copilul ce-a dorit privighetoarea.

Minulescu scrie o romanță a *Tinereții* și la sfîrșit pune și el punctul pe i:

Și-acum,
Cred c-ați ghicit cine era
Necunoscuta care se vindea...
Era chiar tinerețea mea!...

În *Ultimă oră,* ne lovim de aceeași manieră. Ba în *Echinox de toamnă* apare chiar explicația didactică:

E simbolul idilelor defuncte.

Mai complexă este tehnica sensibilizării simbolului prin imagini care se dezvoltă unele din altele, în joc asociativ. Petică, de pildă, este plin de comparații, și, de multe ori nici el nu se poate elibera de particula „ca". Dar comparația nu mai este pivotul poeziei, care se construiește pe aglomerări de imagini convergente.

Iată un exemplu. Poetul vrea să evoce melancolia sumbră, apăsătoare, a fecioarelor „împovărate de-a viselor tortură", și atunci el se oprește la imaginea viorilor care tac subit, enigmatic, în noapte (*Cînd viorile tăcură).* Imaginea viorii se continuă cu aceea a „arcușurilor albe în noaptea solitară", apoi cu aceea a strunelor, a degetelor care le fac să vibreze, „clape de fildeș", „flaute de aur" etc. Rezultatul este o reușită sinteză imagistică, ce poate părea uscată la examenul anatomic, dar a cărei punere în pagină, la lectură, transmite o reală vibrație. *Romanța Soarelui* de Ion Minulescu ilustrează aceeași tehnică simbo-

listo-metaforică (dar cu tendinţă de stereotipie) de a scoate cît mai multe sensuri şi a stabili cît mai multe asociaţii posibile dintr-o imagine-cheie:

Dau fluviilor graţii de reptile,
Dau mărilor priviri fosforescente,
Iar munţilor din zare, aspecte de gorile,
Şi brazilor, pe coaste, poziţii indecente.

Dau fructe noi smochinilor uscaţi.
Dau bronzului figură omenească etc.

Există şi un alt mod de a dezvolta simbolul, prin aglomerare de imagini de acelaşi tip, în care simbolul devine un fel de scenariu imagistic, tratat în sine, descriptiv. O astfel de modalitate este însă prielnică alunecărilor formaliste, deoarece sensul ideii se pierde.

În această situaţie, poezia simbolistă ezită între două soluţii, şi opera lui N. Davidescu, pentru a cita un exemplu, este plină de fapte concludente. Or, poetul simbolist îşi aduce aminte de ideea de bază şi are grijă, în final, să precizeze sensul simbolului, şi atunci, întrucît toată sforţarea s-a consumat în evocarea imagistică, ideea pare lipită (caz tipic de lipsă de măiestrie); or, el construieşte de la început poezia pe asimilarea şi identificarea paralelă a imaginilor-simbol cu „ideea" respectivă, şi atunci versurile degajă un sens infuz, perceptibil din capul locului. Astfel, prinţesele stilizate, prerafaelite, sînt iluziile *(Viziune)*, „sufletul meu e strania ţară" *(De profundis,* în *Inscripţii)*, dar primul procedeu este mai frecvent. N. Davidescu evocă, de pildă, o privelişte de prăbuşire cosmică, plină de efecte literare, şi ai tot timpul impresia că atenţia este îndreptată exclusiv în această direcţie. Cînd, deodată, vine precizarea: „E visul unei zile" etc., şi atunci atmosfera se împrăştie. Vastele perspective cosmice sînt rupte printr-o schimbare bruscă de registru: a apărut fără veste enunţarea ideii, traducerea pe loc a simbolului. Nu totdeauna un asemenea contrast este fericit, şi adevărata măiestrie simbolistă îl evită.

La Ion Minulescu, procedeul aglomerării imagiste ia uneori un caracter aproape mecanic, de emisiune în serie. Poezia *Ecce Homo (Romanțe pentru mai tîrziu)* și altele se bazează numai pe enumerarea de metafore-definiții:

Eu sînt o-mperechere de straniu
Și comun,

Eu sînt o cadențare de bine
Și de rău,
De glasuri răzvrătite,

Eu sînt o-ncrucișare de forțe
Și trompete,
De leneșe pavane
Și repezi farandole.

În craniu port Imensul, stăpîn pe Univers,
Și-n vers, voința celui din urmă Ne-nțeles!...

Luna apare „în noaptea aceea" ca un „cap de mort", ca un „ghem de sfoară", apoi ca un „chihlimbar"; galerele sînt trei tovarășe de lupte, „trei sicriuri profane" etc. Aceste procedee, care denotă maniera, constituie elemente de rutină nu și de măiestrie poetică simbolistă propriu-zisă.

Cînd expresia simbolului se bazează pe imagini de senzații asociate, de conținut diferit, avem de-a face cu binecunoscutele *corespondențe* simboliste. Ele au la bază tendința explorării și lucrării simultane asupra mai multor simțuri, și tot talentul poetului constă din capacitatea de a face aceste corespondențe acceptabile pentru sensibilitate și imaginație prin suprapunere, sau, cum preferă alți esteticieni, prin „unificare"[1]. Procedeul, cu toate teoretizările sale, nu cunoaște în simbolismul românesc o dezvoltare amplă. Ba s-ar putea spune că, prin Anghel, ideea de „co-

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 78.

respondenţă“ se întoarce de fapt la banala şi tradiţionala comparaţie:

Ca nalba de curat eram, şi visuri de argint
Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint,
Şi dulci treceau zilele toate — şi — arar dureri dădeau ocoale...

Adevăratul promotor al corespondenţelor, care este Macedonski, practică uneori echivalenţe melodice şi coloristice în spiritul programatic al simbolismului:

Pe ritmuri persane, în strofe — aşezate,
Melodic, coloarea, coloarei răspunde...
De flăcări, de aur, pembe, argintate,
Nebună orgie de roze oriunde.

Dar sînge ce curge din nori
Înalţă fanfare de goarne.

Am spus „programatic“, şi nu „autentic“, deoarece adevăratele „corespondenţe“ simboliste, provenind din confuzii de percepţii emoţionale, n-au în esenţa lor nimic deliberat, nimic expozitiv în desfăşurarea lor, cum adesea în simbolismul românesc se întîmplă. Este un capitol unde „tehnica“ acestui curent nu atinge culmi de virtuozitate, deoarece alăturarea de imagini se face în mod oarecum deliberat, nu genuin, spontan, cum recomandă esenţa esteticii simboliste. Examinat sub acest raport, Petică este mult mai „simbolist“ decît Macedonski şi mulţi alţii, posteriori, deoarece la el olfactivul şi muzicalul se interpătrund imprevizibil prin simplul joc al asociaţiilor poetice:

Puţin parfum în umbra lină,
Surîsul florilor de seară,
O rugăciune — abia şoptită,
Un vis pierdut în noaptea clară,

Viori care-au tăcut pe n-aşteptate
Îşi plîng cîntarea lor neisprăvită.
Grăbiţi-vă! Din florile uitate
Curînd s-a stinge vraja tăinuită.
Viori care-aţi tăcut pe ne aşteptate.

Notarea sinesteziilor relevă măiestrie în măsura în care asociaţia imaginilor capătă semnificaţie morală, dezvăluind un sens simbolic al universului. Dar, de cele mai adesea, simbolismul românesc le cultivă. În primul rînd, pentru aspectul lor pictural — sugestiv, ceea ce scoboară procedeul cu o treaptă. Într-o viziune ca aceasta, a lui Bacovia, nu există nici o preocupare de cunoaştere, ci numai de decor şi atmosferă:

Primăvară...
O pictură parfumată cu vibrări de violet...

A lega ideea de funebru de culoarea neagră, a toamnei de violet, melancolia de galben ş.a.m.d., constituie desigur „corespondenţe", dar elementare, un fel de „cod" poetic, care se transformă repede în convenţie şi manieră. La acest capitol, Bacovia se arată destul de stereotip, cu o invenţie imagistică minimă. Înclinăm a vedea în sinesteziile lui Minulescu (de altfel extrem de puţine) o spontaneitate ceva mai accentuată:

De ce-ţi sînt ochii verzi, culoarea wagnerienelor motive?

Sau:

Într-un amurg de toamnă orchestrală,
În violet,
În alb,
În roz,
Şi-n bleu.

Dar nu-i mai puţin adevărat că oricît s-ar ambiţiona poezia simbolistă, prea multe şi surprinzătoare combinaţii de senzaţii nu se pot inventa, întrucît peste cele cinci simţuri fundamentale (să zicem zece, cu cele interne) nu se poate trece. Sinesteziile oferă posibilităţi intrinsec limitate, şi toată abilitatea poetică constă nu din permutări şi înlocuiri de senzaţii, ci din conexarea lor într-un raport inedit. De aceea, a asocia imaginea muzicii cu senzaţia olfactivă a devenit de la Baudelaire încoace o corespondenţă destul de banală, şi F. Aderca, între alţii, o reeditează:

Unde-i mîna care să dezlănţuie
Muzica prin aer, palpitînd parfum.

Mai originală este suprapunerea culorii peste miros, ca la Al. A. Philippide:

Un brad bătrîn mormăie în barbă
Că i-au furat culoarea-n miros nucii.

Dar, încă o dată spus, acest gen de „simbolistică", fără mari perspective în față (deoarece nu poate depăși un număr dat de combinații), pune grele probleme de măiestrie simbolismului, rezolvate mai totdeauna în spiritul unei noi convenții, proprii modalității specifice a curentului.

Această transpoziție de senzații ne ajută să înțelegem și mai bine dimensiunile „realismului" poeziei simboliste. Așa cum s-a și observat, simbolismul prezintă nu numai tendințe descriptive[1], de tip obișnuit, tradițional, dar și fenomene de reflectare poetică, „în zigzag", a realității. Un caz particular al acestui tip de reflectare este tocmai „corespondența". Nu este natura, uneori, toamna, „violetă"? Amestecul de afluvii, de arome, nu are în el și ceva „muzical"? Dacă există monumente arhitecturale care „cîntă"[2], de ce n-ar exista și peisaje „muzicale"? Metaforele citate nu spun ceva despre *esența* fenomenului sau obiectului în cauză?

Aceste reprezentări ar fi antirealiste, pur subiective, dacă imaginea realității în poezia simbolistă s-ar reduce numai la astfel de notații, într-o organizare pur arbitrară. Dar dacă pentru a da o prezență mai accentuată caracterului tipic al imaginii, poetul utilizează uneori și astfel de asociații, impresia de realitate nu se sfărîmă, ci, dimpotrivă, capătă adîncime și sugestivitate. Formalism înseamnă cultivarea în gol a simbolurilor și imaginilor — corespondențe, ca simple fragmente autonome, disparate. Dar cînd acestea sînt subsumate unei impresii realiste fundamentale (singura care are, de altfel, și priză asupra conștiin-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 609.

[2] Paul Valéry, *Eupalinos*, 7-e éd., Paris, Gallimard, p. 35. Observație identică și la G. Călinescu, *Arhitectură și muzică*, *Contemporanul*, 20 decembrie, 1963.

ţei), fiecare percepţie reflectînd un aspect parţial al realităţii, combinarea şi sinteza lor este oricînd posibilă şi evadarea din sfera realităţii nu se produce niciodată. Bazele filozofiei marxiste confirmă întru totul această constatare:

„Întrucît reprezentările nu sînt legate de prezenţa senzaţiei în momentul respectiv, ele au o independenţă relativă şi pot fi îmbinate arbitrar în minte unele cu altele. Imaginaţia omului poate îmbina elementele celor mai diferite reprezentări, create pe baza senzaţiilor şi percepţiilor care au existat cîndva, dar, în ultimă analiză, toate aceste elemente sînt reflectări ale realităţii obiective."[1]

Dacă psihologia ştiinţifică, materialistă, recunoaşte realitatea obiectivă a corelaţiilor senzaţiilor, care pot să meargă pînă la reflexe condiţionate[2], poezia simbolistă (şi nu numai ea), care reflectă uneori prin mijloace imagistice concret-senzoriale tocmai astfel de fenomene, nu poate să depăşească nici ea condiţia normalităţii. În esenţă, avem de-a face „cu prima treaptă a spiritului omenesc, în procesul său de generalizare a datelor experienţei pe bază de asemănare", „temelia tuturor operaţiilor de generalizare ale inteligenţei". Se-nţelege atunci că: „metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective, pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaştere ale spiritului omenesc"[3].

Cu toate limitările sale, este meritul simbolismului de a fi pus cel dintîi, în poezia română, astfel de probleme şi a fi căutat rezolvarea lor printr-o metodă adecvată.

Metodele de exprimare ale simbolului, trecute în revistă, spun unele lucruri despre „tehnica" simbolistă, dar nu totul. Ea începe să se profileze cu adevărat de abia în faza în care simbolurile îşi depla-

[1] *Bazele filozofiei marxiste*, Bucureşti, E. P., 1960, p. 192.
[2] *Tratat de psihologie experimentală* sub redacţia Al. Roşca, Bucureşti, Ed. Academiei, 1963, p. 49—59, 255—262.
[3] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 93.

sează centrul de gravitate de pe „ideea“ tradusă expozitiv pe aceea a stării de conștiință, fie și stereotipă, dar sugestiv evocată, în primul rînd prin variațiuni imagistice pe aceeași temă. Tot ce ține de alegorizare sau de îmbrăcarea ideii în imagini — placaj relevă o deficiență a măiestriei. În schimb, tot ce insinuează, anticipează, constituie un regim poetic propriu-zis simbolist, și în această zonă trebuie luat în primul rînd pulsul măiestriei poetice simboliste. Cînd Ov. S. Crohmălniceanu scrie cu o nuanță de îndoială: „Mi se pare că rolul simțitor sporit al sugestiei în cadrul ei e descoperirea cea mai prețioasă a simboliștilor“[1], acest critic, nu totdeauna cu o percepție justă a poeziei, poate fi chiar sigur că a pus într-adevăr degetul pe o notă esențială, teoretizată și cultivată încă de la apariția curentului.

Trebuie observat mai întîi că foarte multe simboluri sînt sugestive prin ele înseși în măsura în care au calitatea să producă asociații prin simplă enunțare. În acest caz, măiestria simbolistă constă în colecționarea de simboluri imediat elocvente imaginației, care pun deodată stăpînire pe sensibilitate, orientînd-o.

În orice poezie simbolistă se cere un coeficient de colaborare din partea cititorului. Știm doar că Mallarmé enunțase principiul: „A numi un obiect înseamnă a răpi cititorului trei sferturi din plăcerea ghicirii lui“. Dar chiar dacă poetul ar da de la început toate datele, există totuși o serie de idei poetice care nu pierd nimic prin enunțare inițială limpede, dimpotrivă. Cine nu intuiește dintr-o dată simbolul florii care moare? El poate fi după împrejurări simbolul dorului, al pasiunii agonice, al vieții în amurg, și melancolia, de o intensitate mai mare sau mai mică, este sugerată de fiecare dată în mod infailibil. În genere, toate simbolurile care corespund momentelor fundamentale ale existenței (dragostea, decepția, speranța, moartea etc.) turbură, sugerează, fac imediat imagine, deoarece vorbesc, în fond, despre destinul omului. Trandafirul care înflorește inculcă ideea iu-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *G. Bacovia, «Poezii», Viața românească*, IX, 8 august 1956, p. 141.

birii; trandafirul care se usucă petală cu petală, pe aceea a iubirii care moare. Macedonski, Petică, Anghel, I. Pillat au uzat și abuzat tocmai de astfel de „rețete“ sigure de sugestivitate. Limbajul acestor simboluri este direct și tulburător prin definiție. Doar spiritele blazate, sau cu întinsă educație literară, capabile de reacțiuni negative la clișee, au respins și resping astfel de imagini elementar-sugestive.

Nu același este însă cazul simbolului-parabolă și al alegoriei, care presupune desfășurări și poante ideologice. Riscul pentru poet este acela de a irita pe cititor, obligîndu-l la un supliment de atenție, la o lectură repetată, pe care acesta nu și-o dorește totdeauna. Cheia, turnul, poarta minulesciană și altele de aceeași categorie au de multe ori, cu toată bunăvoința, un aer echivoc și factice. În definitiv, în ce constă „misterul trioletului“? Cel puțin la Ion Pillat cele trei sarcofage (*Sarcofagele*, în *Amăgiri*) reprezintă fapta, iubirea și arta. Avem deci de a face cu un program de viață. Dar cînd în *Eternități de-o clipă* dăm peste un monarh orb care vorbește, trebuie să fim atenți „ce vrea să spună poetul“. Faptul, desigur, nu ridică nici o problemă: ca să contemple lumina eternă, absolută, *Aeterna Lux,* mărturisește monarhul, „mi-am smuls lumina lumii trecătoare“. Însă sugestia, ca atare, a dispărut, tonul fiind prea didactic, de parabolă cu cheie, gen Oscar Wilde. Emil Isac, Al. T. Stamatiad au cultivat genul, care se salvează de la artificialitate doar prin conciziune și pregnanță imediată a imaginii centrale.

Infailibil sugestivă, dacă este mînuită cu abilitate, este și „corespondența“, mai puțin aceea între senzații, cît între momentul emoțional și imaginea care i se adecvează prin analogie. Cine nu s-a regăsit, uneori, în natură? Cine n-a meditat în momente de criză morală la anume aspecte cosmice care par a vorbi eului de problemele sale? Pentru a da un exemplu arhicunoscut, *Moartea Narcisului* de Anghel este tocmai monografia unui astfel de moment de „corespondență“, descris, analizat și rezumat cu o deosebită claritate. Ce sugerează o floare, aflăm imediat con-

sultînd pe Ștefan Petică, pe D. Anghel, pe Macedonski. Din ce se compune *Farmecul nopții?* Tot Anghel ne dă răspunsul: „dor“, „vînt blînd“, „flori de umbră“, „șoaptă“ etc. Măiestria constă în gruparea, gradarea și convergența acestor elemente, care la Anghel este ori prea lineară (sau mai bine zis plană), ori prea strict condusă. În genere, simbolismul românesc este, s-ar zice, prea puțin insinuant și prea mult discursiv. Dar că intuiește, în momente izolate, procedee din cele mai sugestive este în afară de orice îndoială.

Simplă, însă cu efecte sigure, se constată a fi și deschiderea de perspective, sugestia pe bază de invitație la visare, „tehnica“ pe care se bizuie întreaga capacitate de reverie și evaziune simbolistă. Pe un element de bază, fie oniric, fie exotic, fie pur și simplu introspectiv, se înalță o întreagă construcție diafană, aeriană, proiectată în timp și spațiu. Punctul de plecare poate fi o floare, un cîntec, privirea mării (ca la Anghel), sosirea sau plecarea corăbiilor (ca la Ion Minulescu), inhalarea de parfumuri și audiții muzicale melancolice (ca la Petică) și în definitiv orice temă capabilă să provoace visarea trează. Lectura poeziei *Paharul fermecat* de D. Anghel (*Fantezii*) este absolut revelatorie pentru această metodă.

Textul ne pare caracteristic pentru psihologia reveriei, pentru mecanismul declanșării jocului imaginilor retrospective, pentru ceea ce s-ar putea numi „proustianismul“ lui Anghel. În schimb, N. Davidescu oferă într-un loc (*Cu gîndul aiurea*, în *Inscripții*) un exemplu de demonstrație negativă de antimăiestrie sugestivă: în loc să stimuleze reveria, poetul o anulează prin introspecție, prin luciditatea analizei, a divagației mentale. Astfel de texte documentează asupra psihologiei simboliste, dar exemplifică o tendință estetică la antipodul programului curentului.

Ceea ce s-a numit poezie de „atmosferă“ ține de aceeași „tehnică“ sugestivă. La realitatea sa contribuie în proporții inanalizabile o serie de elemente obsedante prin repetiție, fie de ordinul decorului, fie al punerii în pagină. Este cazul tipic al poeziei lui

Bacovia, construită pe o serie de imagini care revin mereu: amurg, toamnă, ploaie, ninsoare, plumb, corbi, copaci albi și negri, parcuri solitare, tîrgul de provincie, clavirul, fanfară militară, caterinca. Poetul acumulează cît mai multe aspecte depresive, fără mare abundență verbală, dar cu o sobrietate calculată. Bacovia știe să izoleze și să decupeze imaginile care-l apasă, intuind cu inteligență artistică faptul că o poezie desfășurată, întinsă ar anula întreaga emoție. De aceea el excelează în notații scurte, care au tendința să se cristalizeze în strofe și versuri — refren:

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri.

Amurg de toamnă violet.

Orașul tot e violet etc.

Versul ușor izolabil, cu funcție de refren, putea fi întîlnit și la Anghel. Dar aici el devine element fundamental de artă poetică. De aceeași factură este și tehnica imaginii izolate, căzînd solemn:

Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Cîmpia albă — un imens rotund —
Vîslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.

Materializarea senzațiilor prin pastă grasă, formată din imagini de o consistență elementară (plumb, noroi, ploaie grea, fum, sînge etc.), lucrează în poezia lui Bacovia cu aceeași funcție depresivă. Însă acest gen de percepții se întîlnește și la alți simboliști, de pildă la N. Davidescu. Poetul inculcă ideea sfîrșitului de toamnă prin imagini similare: doliu, monotonie, fum greoi, „ca atmosfera murdară de uzină", pe aceea de lichefiere morală (ca urmare a *spleen*-ului) prin pregnante senzații de prelingere, vîscozitate, apăsare, destrămare. Cînd pendulul sufletesc se întoarce spre notații vitaliste, N. Davidescu înregistrează cu bune

efecte impresia de coacere pînă la incandescență, ca în această evocare a arșiței Bărăganului:

Privește-o cum se-nalță din bărăgan și crește,
Cu lanurile grele de spicuri, îngerește,
Cum vine cu vîrtejul de pulbere pe drum,
Cum trece ca o trîmbă de uraganuri, cum
Se leagănă pe-ntinsuri scînteietoare de-apă
Și-n peșteri de prin coasta Carpaților se sapă.

Privește cum plutește ca un balsam divin,
Cum pretutindeni rîde și se răsfață-n plin,
Cu freamătul, cu taina și cu răcoarea unei
Păduri învăluite de răsăritul lunii;
Cum picură cu roua sonorei dimineți,
Cum arde în cuptorul multiplelor vieți,
Cu soarele în cuptorul multiplelor vieți,
Cu soarele a cărui privire încălzește
Instinctele, și seva și sîngele-ndrăgește.

Toate aceste imagini converg într-un sens unic, ascendent. Simbolismul cultivă în genere ceea ce s-ar putea numi desfășurarea imagistică în procesiune. Prin acumularea și finalizarea imaginilor, „atmosfera“ devine efectiv o realitate poetică. Dar uneori, mai rar, intervine și contrastul (de proveniență baudelairiană) între exotic și putrefacție, splendoare și mizerie etc. O poezie de N. Davidescu (între multe alte texte simboliste) documentează tocmai asupra acestor procedee, asociind imagini de exuberanță vegetală cu acelea de infern ale reptilelor umede, respingătoare etc. (*De profundis*, în *Inscripții*). Nu este vorba de nici un joc gratuit, deoarece totul este subsumat impresiei de *spleen*, de putrefacție morală, stare de spirit tipic simbolistă. Despre tehnica subsumării simboliste s-ar putea da și alte detalii, dar noi nu întreprindem aici un studiu de stilistică, ci o monografie de istorie literară. Ceea ce reținem acum sînt doar noțiunile și observațiile de bază, de natură să ajute la conturarea conceptului de „tehnică“ simbolistă, în liniile sale esențiale.

Cînd am parcurs tezele esteticii simboliste, am luat cunoștință de o întreagă teorie a muzicalității poeziei. În mod evident, sugestia simbolistă are un important coeficient de ordin muzical. Ideea de „orchestrare", de „romanță", de „cîntec" este absolut curentă. Însă dacă facem abstracție de programe și citim poezia simbolistă fără prejudecăți teoretice, muzicalitatea în spiritul autentic al doctrinei este departe de a fi copleșitoare. Într-un sens, simboliștii nu sînt mai muzicali decît Bolintineanu sau Eminescu, dar în cîteva momente timbrul lor sună altfel. Marea ambiție a acestor poeți este transcripția inefabilului muzical, ca senzație interioară, și Minulescu a exprimat o dată această aspirație:

În odaie, la fereastra cu perdele-nflorate,
Nu e nimeni!...
Și-n odaie, cîntă totuși, cineva!...
Doamne!...
Cine cîntă — așa?...
Cine-mperechiază-n noapte
Note vagi, desperechiate?...
Cine-mi luminează calea
Și m-aduce pînă aici?...
Cine-mi schimbă noaptea-n zi?...
Cine cîntă?...
Cine-a fi?...

Dar citind acest poem, nu trebuie mare perspicacitate să-ți dai seama că muzicalitatea este înțeleasă sub forma sonorității melodice, care este, în fond, de esență net antisimbolistă. Poetul, de altfel, o și spune:

Știți voi ce sînt versurile mele?
Zboruri în zigzag de rîndunele —
Zboruri fragmentate,
Rupte
Și-nnodate
Ca să poată fi de toți cîntate,
Nu citite numai pe sub gene —
Pui golași de vrăbii fără pene...

Iată o declarație care anulează întreg programul muzicalității simboliste, înlocuită, să recunoaștem, cu o melodicitate cantabilă, simpatică, de șansonetist, de *diseur*, uneori de retor, care a dat de gustul grandilocvenței. Nici sonoritățile macedonskiene nu sînt în genere simboliste, dar unele intonații încep să aibă o rostogolire leneșă, prin aliterații studiate:

Pe balta clară barca molatică plutea...
Albeți neprihănite curgeau din cer; — voioase
Zîmbeau în fundul apei răsfrîngeri argintoase;
Oh! alba dimineață, și visul ce șoptea,
Și norii albi — și crinii suavi — și bolta clară,
Și sufletul — curatul argint de odinioară.

Sugestivitate melodică, interiorizată, întîlnim mai curînd la Bacovia, cu cadențele sale de marș funebru:

Ningea bogat, și trist ningea, era tîrziu,
Cînd m-a oprit, în drum, la geam clavirul;
Și-am plîns la geam, și m-a cuprins delirul —
Amar, prin noapte vîntul fluiera pustiu,

sau de vals:

În aurora plină de vioare,
Balul alb s-a resfirat pe neuitatele cărări —
Cîntau clare sărutări...
Larg, miniatură de vremuri viitoare...

Cînd nu este arid și parcă voit prozaic, Bacovia devine poate cel mai muzical simbolist român, amintind de un Eminescu mai înfiorat:

Cu lacrimi mari de sînge,
Curg frunze de pe ramuri, —
Și-nsîngerat, amurgul
Pătrunde-ncet prin geamuri,

Pe dealurile — albastre
De sînge urcă luna,
De sînge parcă lacul
Mai roș ca-ntotdeauna.

Ritmul simbolist proclamat „liber“, ca element component al muzicalității interioare, nu are nici pe departe în practica acestei poezii audiența largă ce s-ar putea bănui în prelungirea manifestărilor și teoretizărilor din faza de avangardă a curentului. Simbolismul românesc, în ce are el mai fundamental ca realizare, a rămas lîngă formele tradiționale de versificație, devenite doar uneori mai lunecoase, precum la Anghel (*Ceasurile*, în *Fantezii*) sau la N. Davidescu (*Nevroză*, în *Inscripții*). O cadență prea vie este însă mai curînd euforică decît sugestivă. De aceea măiestria simbolistă a ocolit-o.

Nu trebuie să ne deruteze nici cazul lui Ion Minulescu. Acesta este doar aparent „vers-librist“, căci poezia sa este compusă de regulă în strofe regulate și doar ulterior dispusă tipografic după necesitățile urechii. În locul rimei, apar uneori asonanțele, unitățile prozodice variază. Dar nu se poate spune că simbolismul românesc a pășit efectiv, chiar în acest caz, cu realizări însemnate, pe calea versului cu adevărat liber, acela mulat exclusiv pe idee. Versurile libere ale lui Ovid Densusianu (Ervin), reci și palide, par mai curînd produsul unei demonstrații estetice. De un autentic vers liber reușit se poate vorbi, în genere, de-abia de la poeții „moderniști“, care provin din simbolism (B. Nemțeanu, B. Fundoianu etc.) și apoi în special de la Al. Philippide și Lucian Blaga înainte.

Privită în ansamblu, „tehnica“ simbolistă nu și-a dat adevărata sa măsură decît în domeniul propriu-zis imagistic, unde explorează și exprimă, de multe ori cu un remarcabil succes, noi posibilități de simbolizare, metaforizare și sugestivitate. În schimb, în domeniul strict formal, contribuțiile viabile ale simbolismului, deși reale în materie de suplețe ritmică și vocabular poetic, regenerat în sens fastuos, exotic, neologistic, mai ales de Ion Minulescu, nu sînt excesiv de mari. Ele chiar contrastează ca dimensiuni cu ambițiile programatice ale curentului.

VIII. CONCLUZII

Ajunşi la capătul cercetării noastre, dispunem, nădăjduim, de toate elementele esenţiale care pot să ducă la o mai justă definiţie a simbolismului românesc, curent cu neputinţă de redus la scheme şi formule rigide, riguros unitare. De-abia printr-o cercetare multilaterală se poate încerca aşezarea simbolismului la locul său în cadrul literaturii române, în baza unei judecăţi care să ţină seama de întreaga complexitate a problemelor.

Acestea sînt numeroase, unele destul de dificile, şi ele privesc nu numai originile, cadrul, condiţiile de apariţie şi dezvoltare ale simbolismului, conţinutul său ideologic şi literar, dar şi valoarea contribuţiilor sale pozitive, precum şi limitele şi erorile specifice acestui curent. Dacă am stăruit mereu asupra materialului faptic, am făcut-o din convingerea că adevărata „ştiinţă literară" nu poate folosi generalizările grăbite şi pseudoconcluziile, scoase doar dintr-un citat-două, cum uneori încă se mai practică.

O primă constatare legitimează apariţia simbolismului românesc printr-o cauzalitate precisă de ordin social, ideologic şi literar, determinată de realităţi naţionale specifice. Ivirea sa n-are nimic arbitrar, nimic întîmplător în ea. Aşa cum am arătat pe larg, simbolismul românesc este produsul mediului urban, îndeosebi mic-burghez, adesea proletarizat şi declasat al psihologiei şi aspiraţiilor acestei categorii so-

ciale şi morale. Constatarea îndepărtează ideea unui simbolism românesc de pură imitaţie. Un fenomen de imitaţie, incontestabil, există, dar numai ca o coincidenţă între condiţiile interne, prielnice receptării, şi prestigiul poeziei apusene al epocii.

Simbolismul francez a fost, adesea, un catalizator al sufletului intelectualului român, mic-burghez sau proletar. Dar nu el i-a produs în esenţă revoltele, nostalgiile şi idealurile, ci condiţiile sociale şi materiale de existenţă, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui următor. În acest mediu se formează o psihologie care şi-a apropiat noi forme de expresie poetică, prin afinităţi elective şi fenomene de absorbţie şi imitaţie inevitabile.

Dacă lucrurile stau astfel, simbolismul ne pare a fi încă o demonstraţie a puterii creatoare a spiritului literar românesc. Acesta se dovedeşte capabil nu numai să recepteze organic simbolismul apusean, dar şi să-l interpreteze, să-l dezvolte în sens original, aducînd unele note noi, particulare. Este deci adevărat că simbolismul prilejuieşte intelectualului român o experienţă nouă. Şi mai este tot atît de adevărat că această experienţă nu se consumă, în punctele sale de realizare artistică, în mod steril, prin imitaţie mecanică.

O dovadă evidentă în acest sens constă în faptul că simbolismul românesc reuşeşte, de foarte multe ori, o adevărată asimilare în profunzime a temelor simboliste în realităţile naţionale. Este o constatare care infirmă vechea teorie a lui G. Ibrăileanu, sau afirmaţiile lui E. Lovinescu[1] (reluate mai încoace şi de alţii), cu privire la pretinsa totală lipsă de caractere etnice, naţionale, ale simbolismului. Dimpotrivă, G. Călinescu a vorbit pe bună dreptate de „autohtonizarea simbolismului“[2]. Critica nouă subliniază şi ea, cu prilejul discuţiei operei lui Ion Pillat, o adevărată „localizare a temelor simboliste în realitatea

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, *Evoluţia poeziei lirice*, Bucureşti, Ancora, 1927, p. 272.
[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 773.

autohtonă"[1]. În locul parcurilor franceze, apar priveliştĭ argeşene, diligenţa devine „caleaşcă", vioara verlainiană se preface în „cobză" (dar cu aceleaşi funcţii), părul iubitei este îmbălsămat „ca fînul" etc. Lectura volumului *Grădina între ziduri* este revelatoare în această privinţă. Fenomenul se constată şi la D. Anghel[2], la B. Fundoianu şi foarte amplu la Bacovia (pe o latură, eminamente poet al tîrgului românesc) şi chiar la Ion Minulescu. Poezia sa ne documentează cum simbolismul poate fi văzut şi trăit de un bucureştean volubil, emfatic, „miticist", şi este de remarcat că Minulescu, cel aparent atît de „cosmopolit," îşi făcea chiar program din asimilarea materialului poetic francez sau belgian:

„Eu cred însă că am reuşit să-l torn tot atît de solid şi în formele versului românesc, însufleţindu-l cu atributele unei atmosfere localnice, care nu avea să aibă nimic comun cu mlădirea ideală şi mai ales cu muzicalitatea divină a versului francez"[3].

Unele teme şi ritmuri populare, la Anghel, la Bacovia, chiar la I. Minulescu (nici simbolismul francez n-a repudiat folclorul, pe care numai îl stilizează), au acelaşi punct de plecare.

Dar şi fără această capacitate de asimilare, locul simbolismului este asigurat în istoria literaturii române în primul rînd prin regenerarea şi amplificarea considerabilă a registrului inspiraţiei poetice[4]. Este cu neputinţă să se conteste acestei poezii meritul de a fi dislocat eminescianismul epigonilor minori, de a fi determinat părăsirea reflexivităţii goale, stil Vlahuţă, de a fi îndepărtat romantismul desuet şi a fi opus o serioasă rezistenţă sămănătorismului.

Combătînd astfel de tendinţe, simbolismul nu rupe însă cu marile tradiţii ale poeziei române, pe care,

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Ion Pillat, Viaţa românească*, XV, 9, 1962, p. 118—119.
[2] Şerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, Bucureşti, Publicom, 1945, p. 61.
[3] Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi, Revista Fundaţiilor*, 1941, nr. 10, p. 67.
[4] În acelaşi sens, şi D. Micu, *op. cit.*, p. 252.

dimpotrivă, le continuă. O formulare nuanțată a acestor concluzii întîlnim la D. Micu, în care este inclusă și deschiderea perspectivelor spre critică:

„La noi, marea cotitură lirică a marcat-o opera lui Mihai Eminescu. Simboliștii continuă acțiunea eminesciană de rafinare a sensibilității, de împrospătare a limbajului poetic, conjugînd-o cu aceea întreprinsă de Macedonski. Prin originalitatea talentului lor, unii — îndeosebi Bacovia — sporesc puterea cuvîntului și a frazei poetice simțitor. Însă unei prefaceri adînci, imprevizibile, deopotrivă, prin consecințe, cu aceea săvîrșită de Eminescu, verbul românesc avea să fie supus — cu mijloace mai mult presimboliste — de Tudor Arghezi. Macedonski și simboliștii anticipează și pregătesc experiența artistică atît de bogată în consecințe a autorului *Cuvintelor potrivite* și a celorlalți poeți care, în perioada interbelică, au dat o contribuție remarcabilă la evoluția mijloacelor de expresie lirică."[1]

Prin urmare, sub toate aspectele, simbolismul reprezintă o fază de trecere necesară, o etapă în bună parte ascendentă, pozitivă în esență, a poeziei române, în plină evoluție creatoare.

Tot ce este „nou", „modern", în poezia română (folosim aceste noțiuni în accepția lor pozitivă) și de la simbolism pornește pe multe laturi. O dată cu simbolismul apare o nouă tematică poetică, o nouă atitudine lirică, un nou stil, o nouă estetică literară, și această contribuție inovatoare se dovedește fecundă, plină de însemnate urmări literare. Dacă originalitatea simbolismului românesc în raport cu literatura apuseană este doar parțială și relativă, în raport cu poezia română anterioară ea este accentuată, bine marcată. De la simbolism înainte a început să se scrie efectiv o *altfel* de poezie. În chip evident, acest curent reprezintă o nouă etapă, pe deplin conturată, în evoluția literaturii române, „un curent

[1] D. Micu, *op cit.*, p. 306.

inovator, cu consecinţe însemnate pentru toată dezvoltarea ulterioară a literaturii"[1].

În cadrul său, simbolismul provoacă o adevărată revoluţie tematică, plină de urmări pentru lărgirea sferei inspiraţiei. El aduce peisaje noi, urbane şi exotice, în baza unei evidente predilecţii şi aspiraţii spre complexitatea civilizaţiei moderne şi nostalgia depărtărilor, de înţeles în primul rînd printr-o sufocare în mediul burghez sau patriarhal; o interiorizare, o „adîncire" şi o „esenţializare" vădită a lirismului, care devine mai intim, mai discret, mai complex şi, evident, mai profund; o capacitate mai mare de introspecţie şi analiză a conştiinţei, în zone încă neexplorate. Toate aceste atitudini şi motive pătrund cu succes în poezia română, care tinde, prin simbolism, să devină expresia literară a „vieţii moderne", a „vieţii sufleteşti de azi". Aceasta printr-un efort fără precedent de integrare în ritmul civilizaţiei şi societăţii moderne, la faza respectivă a evoluţiei sale istorice.

Sub raportul mijloacelor de expresie, bilanţul este la fel de pozitiv. „Tehnica" şi „măiestria" simbolismului nu este cu nimic inferioară celei romantice sau a altor curente anterioare, faţă de care are chiar avantajul unei flexibilităţi şi nuanţări mai accentuate a limbajului liric, a varietăţii imaginilor şi ritmurilor, a îmbogăţirii evidente a limbii (punct admis şi de critica veche)[2]. Reprezentarea naturii, a lucrurilor, a stărilor de conştiinţă, a devenit mai vie, mai plastică, mai comunicativă, mai directă. Bacovia, Minulescu şi în genere toţi simboliştii folosesc un limbaj curent, şi nu „poetic". Vocabularul se lărgeşte considerabil, şi nici chiar cei mai ireductibili detractori n-au contestat acest aport al simbolismului. Preocupările de simbolizare, sugestie şi muzicalitate a poeziei sînt cele mai accentuate care s-au produs pînă atunci în literatura română. Lucrurile acestea le observase Macedonski, cu perspicacitate, încă din 1899:

[1] Tudor Vianu, *Amintirea lui Ion Minulescu, Versuri*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 252.

[2] E. Lovinescu, *op. cit.*, III, p. 137, 357; *Critice*, IX, p. 39, 123 etc.

„Ţinerea socotelii de valoarea de muzică şi de coloare a semnelor grafice; deşteptarea de imagini, de senzaţii şi cugetări, cu ajutorul formei; crearea de ritmuri noi, flexibilizarea şi înavuţirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine şi coloare, singura poezie adevărată."[1]

Critica actuală confirmă aproape întru totul această judecată, dovadă şi următoarea observaţie a lui Tudor Vianu:

„Contribuţia simboliştilor la extinderea tematicii şi a mijloacelor de expresie ale poeziei a fost destul de mare, încît nu este posibil a înţelege pe unul din poeţii mai de seamă ai ultimei jumătăţi de secol, în frunte cu T. Arghezi, fără să nu ţinem seama de influenţa simbolistă."[2]

O bună caracterizare de sinteză oferă în aceeaşi direcţie şi D. Micu[3].

Aceste referinţe, la care se alătură şi concluziile cercetărilor noastre, dovedesc inconsistenţa tezelor unor critici care încă mai susţin „că ceea ce este valoros în operele simboliştilor nu aparţine simbolismului"[4]. Ca şi cum ar exista simbolişti fără... simbolism, scriitori fără curente, muzică fără instrumente etc! Se înţelege că astfel de încheieri paradoxale n-au nici o îndreptăţire, temeiul ştiinţific lipsindu-le cu totul.

Cu rezervele amintite la timpul său, un sens pozitiv se desprinde şi din programul estetic simbolist, nu totdeauna consecvent urmat şi în tot cazul, pe alocuri, mai constructiv decît punerea sa în practică. El aduce o contribuţie notabilă la dialectica tradiţie — inovaţie; elaborează la noi prima teorie organizată a simbolurilor şi dezvoltă pe aceea a imaginilor poetice în estetica literară românească; discută probleme

1. Alexandru Macedonski, *Opere*, III, *Articole literare şi filosofice*, ed. Tudor Vianu, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1947, p. 110.
2 Ion Minulescu, *op. cit.*, p. 252.
3 Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 303—304.
4 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Simbolismul*, *Luceafărul*, IV, 16, 15 august 1961.

noi de muzicalitate, sugestivitate, ritm, versificaţie şi formă, reprezentînd un serios pas înainte faţă de estetica maioresciană. În materie de eliberare a poeziei de rigidităţi dogmatice, ca şi de integrare poetică în tradiţie, simbolismul aduce precizările şi analizele sale, de asemenea în domeniul obscurităţii şi clarităţii poetice, determinînd o mai mare limpezire a noţiunilor.

În genere, discuţiile despre poezie cîştigă foarte mult prin simbolism, dacă nu în stringenţă şi sistematizare, cel puţin în nuanţare şi precizare de detalii, declarîndu-ne întru totul de acord cu constatarea, tot mai curentă, că simbolismul aduce o reprezentare mai precisă a specificităţii poeziei, „o delimitare mai precisă a activităţii poetice"[1], între celelalte forme ale conştiinţei sociale. Prin simbolism, poezia cîştigă, cu toate deviaţiile sale formaliste, o înţelegere mai adecvată a esenţei sale.

Pe latură ideologică, simbolismul are raporturi tangenţiale, dar nu lipsite de urmări, cu socialismul, de asemenea cu unele ideologii progresiste burgheze. El este infuz, mai ales în ultima sa fază, de mişcarea de idei contemporană, în care ipostază are reprezentări, deşi nu limpezi, totuşi insistente, despre starea prezentă şi viitoare a societăţii. Cu toate orientările sale predominant idealiste, simbolismul nu se aşază de partea ideilor conservatoare şi reacţionare, care circulau în cultura noastră în epoca respectivă. Dimpotrivă, direct sau indirect, mai toţi poeţii simbolişti români au avut o atitudine antişovină, antinaţionalistă, antisămănătoristă. Pentru orientarea lor parţial „cosmopolită", în care vedem şi o formă de protest faţă de neaoşismul contemporan intolerant, simboliştii au fost atacaţi şi repudiaţi de cultura oficială a timpului. Nu există neutralism politic şi social, şi a nu lua poziţie favorabilă pentru climatul şovin şi xenofob reprezenta de fapt o poziţie ostilă acelui curent. Pe de altă parte, deşi burghezia nu era ata-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *G. Bacovia: Poezii, Viaţa românească*, IX, 8 august 1956, p. 141.

cată frontal, neaderența la valorile sale se constată la mulți simboliști. Pe parcurs, se observă și unele exemple de restructurări și reorientări ideologice progresiste notabile (G. Bacovia, M. Săulescu, Emil Isac etc.).

Fenomen ideologic dintre cele mai contradictorii, în care se reflectă în forme uneori foarte disimulate și îndepărtate multe din contradicțiile categoriei sociale mic-burgheze care-l generează, simbolismul este scindat de la un capăt la altul de tendințe divergente, în primul rînd de ordin moral:

„Există cel puțin două direcții în simbolismul românesc: una reprezentată de poeți mai expansivi, cu privirile întoarse spre lume, retorici, neologistici pînă la stridență, alta, susținută de lirici interiorizați, receptivi mai ales la aspectele sumbre din viață, meditativi“[1].

Privind de sus, se pot distinge în simbolismul românesc două linii ideologice opuse, cu accente sociale și formaliste care traduc, în esență, antagonismul dintre cultura progresistă, democratică și reacționară, în faza istorică respectivă. Dar, în genere, poziția ideologică a simbolismului românesc este mult mai puțin vicioasă decît se bănuiește, întrucît prin nici o manifestare a sa el nu acordă un sprijin important sau decisiv burgheziei, mentalității sale sau scării de valori capitaliste:

„Prin sensurile ei — observă pe bună dreptate Dumitru Micu — lirica simbolistă în ansamblu exprimă o inaderență subiectivă la rînduieli sociale dominate de spirit mercantil, de dispreț pentru valorile spirituale, de mediocritate și filistinism“[2].

Aceste aspecte, neîndoielnic pozitive, constituie doar una din laturile problemei. Simbolismul nu dă peste tot aceeași satisfacție. Studiindu-l pătrundem uneori în zone depășite, și este de datoria istoriei literare să tragă o linie de demarcație între simbolismul „viu“ și „mort“, pentru a îndepărta orice confuzie.

[1] D. Micu, *op cit.*, p. 280.
[2] *Idem, op. cit.*, p. 301.

În domeniul realizării artistice, izbuteşte pe alocuri maniera, o înclinare spre convenţionalism, stereotipul fiind unul din viciile estetice de bază ale curentului. Temele, simbolurile, imaginile au de multe ori tendinţa să se repete, fapt care dă nu o dată poeziei simboliste un aer de monotonie. Există, incontestabil, un „univers poetic" simbolist, identificat repede după lectura cîtorva volume, întrucît ideile se repetă. *Spleen*-ul, ploaia, muzica languroasă, melancolică etc., abstractizările, alegoriile revin cîteodată prea des. Această manieră trădează o optică generalizată, care ar fi, în definitiv, acceptabilă, dacă ar trăda totdeauna un unghi autentic de percepţie. În realitate este însă vorba uneori mai mult de un fenomen de contaminare literară, de imitaţie, de sărăcie a spiritului de invenţie poetică. Simbolismul constituie sub acest raport un act mai mult de convenţie literară, decît de imaginaţie reală. De fapt nici un curent literar n-a fost ferit de aceste fenomene negative.

Există, prin urmare, în simbolismul românesc, ca şi în cel francez, împotriva căruia a obiectat chiar Paul Verlaine (*À la manière de Paul Verlaine*, *Parallèlement*, 1889), un coeficient oarecare de convenţionalism. El este pe alocuri cu atît mai supărător la noi, unde nu toţi poeţii care au scris poezie simbolistă au avut un temperament şi o psihologie cu adevărat „simbolistă". Vrem să spunem că a existat un „fals" simbolism, nu acolo unde-l descoperea E. Lovinescu (T. Arghezi, N. Davidescu etc.)[1], ci în alte zone, la Al. T. Stamatiad de pildă, unde temperamentul declamator şi de o sănătate cît se poate de robustă se dovedesc contraindicate, pentru o astfel de formulă poetică, bazată mai mult pe discreţie şi astenie. În genere, un om care plesneşte de sănătate şi bună dispoziţie nu poate scrie poezie simbolistă.

De aci apariţia unui *travesti* simbolist, făcut din teme rituale şi vocabular poetic de rigoare, creator de produse exterioare, de pură confecţie. O poezie autentic simbolistă nu se poate naşte decît dintr-o

[1] E. Lovinescu, *Critice*, IX, Bucureşti, 1923, p. 33—120.

psihologie autentic simbolistă. Şi aceasta — cum am văzut — nu apare decît în anumite medii apăsătoare şi în anumite temperamente predispuse spre depresiune. Un „simbolism“ grandilocvent, retoric, sonor, discursiv este o contradicţie în termeni, şi unele zone din poezia lui Minulescu, Stamatiad, Ştefănescu-Est, a unor discipoli macedonskieni din prima serie, Mircea Demetriad şi alţii, corespund tocmai acestei definiţii.

Deşi simbolismul a reacţionat cu succes împotriva „manierei“ eminesciene, el a căzut destul de repede într-o alta, proprie, care nu este numai de ordinul pseudoconţinutului, ci şi al pseudoformei. În zonele sale minore, simbolismul oferă bune exemple de rupere a unităţii dialectice dintre conţinut şi formă, de unde o eroare caracteristică.

Fără a fi lipsită de elemente realiste, poezia simbolistă, în accentul precumpănitor pus pe sugestie şi clar-obscur, pe imaginism stereotipic (simboluri-clişeu) şi pe exerciţii poetice în spirit autonom, alunecă, de multe ori, în mod inevitabil, în formalism steril. De aceste exagerări şi-au dat seama pînă şi unii poeţi simbolişti. H. de Régnier le găsea explicaţia în tinereţea şi lipsa de experienţă a poeţilor, în spiritul lor de bravadă, care au condus adesea la obscuritate şi jargon. Cazul simbolismului demonstrează şi faptul că atunci cînd forma estetică a devenit clişeu, ea trebuie spartă şi mijloacele de expresie reînnoite.

Cu toată grija simboliştilor de a se delimita de „decadentism“ şi în ciuda pledoariilor lui Ovid Densusianu în favoarea unui „simbolism cumpătat, fără exagerările în rău ale altora“[1], se constată şi în această poezie unele atitudini de frondă, diferite forme de extravaganţă, estetisme inconsistente, gesturi de ostentaţie, care frizează pe alocuri gratuitatea. S-ar putea spune că şi acest aspect al poeziei simboliste reprezintă tot o formă de sfidare antiburgheză, de

[1] Ovid Densusianu, *Henri de Régnier*, *Vieaţa nouă*, II (1906), p. 323.

polemică antiacademică. Dar azi, cînd semnificaţia ideologică de imediată „actualitate" scapă în mod inevitabil cititorului, şi judecăm această poezie cu ochi critici, lipsiţi de spirit partizan simbolist, multe din exotismele acestui simbolism par factice, şi zona sa de imaginaţie macabro-senzuală impusă.

Simbolismul cade, prin urmare, pe alocuri, în eroarea exagerării uneia din laturile sale, care are totuşi un rol funcţional în economia întregului, şi acelaşi fenomen se observă şi în cazul esteticii propriu-zise. Aci, mulţi dintre promotorii curentului s-au declarat partizanii unei concepţii pur autonomiste, de artă „pentru elite", în spirit injust estetizant, profesînd aşa-zisa „artă pentru artă". Este adevărat că simboliştii au intuit mult mai mult decît alţi poeţi, critici şi esteticieni ai epocii lor, valoarea sugestiei, a muzicalităţii, a imaginii, a ritmului în poezie, că arta poetică nu constituie o declamaţie patriotică, nici o meditaţie seacă, de „probleme". Dar, cum s-a observat:

„Toată problema e a nu absolutiza latura valabilă a acestor observaţii, a nu face sugestie auditivă (*«de la muzique avant toute chose»*), olfactivă, vizuală în sine; toată problema e de a subordona mereu asemenea descoperiri reconstituirii unei realităţi obiective sau subiective, caracteristice, pline de semnificaţie în ordinea cunoaşterii. E tocmai deosebirea dintre inovaţie şi reţetă."[1]

Cu pete este reversul medaliei şi în domeniul conţinutului ideologic, unde fundamentală este în primul rînd lipsa unei concepţii înaintate de viaţă, a unui conţinut ideologic unitar. Poezia simbolistă, exprimînd lipsă de ideal pozitiv, blazare şi inactivitate, sfîrşeşte prin a sugera inutilitatea luptei, a obosi, a sustrage de la problemele vitale, a contamina pe cititor de aceeaşi stare de spirit care i-a dat naştere.

Dacă poetul simbolist se plictiseşte, este fiindcă viaţa n-are adesea pentru el nici un sens. Atunci el încearcă, nu rareori, un sentiment de sufocare mo-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 141.

rală și de revoltă, dar, și la acest capitol, deficiența poziției sale este vădită. Protestul simbolistului este anarhic, fără obiect social bine precizat. Veleitățile sale rămîn neclare, aspirațiile nebuloase. Ar vrea să pună bază pe ceva, dar el nu găsește cu claritate poziții ferme, bine precizate, demne de a fi sprijinite. Neavînd o concepție de viață, constructivă, simbolistul n-a putut soluționa problema idealului de viață și nici n-a putut orienta spiritul său de revoltă față de societatea burgheză.

Pe de altă parte, individualismul, sentimentul de izolare, înstrăinarea, descurajarea, pesimismul simbolist sînt note morale în care conștiința epocii noastre nu se mai regăsește. Ea nu mai poate să vibreze, să-și descopere „corespondențe" cu această poezie, pentru că orientările și dimensiunile societății socialiste au devenit cu totul altele. A face azi poezie „simbolistă", cu acest conținut depresiv, reprezintă un act anacronic, un adevărat nonsens social, psihologic și estetic.

Simbolismul este produsul unei anumite epoci, ireversibile, și al unei anumite configurații sufletești, irepetabile. A-l reedita este și imposibil, și fără rațiune. Dar din experiența sa poezia română a profitat considerabil, și orice poet își poate lărgi și azi cunoștințele meditînd la teoriile, metodele, succesele și ratările acestui curent.

În ultimă analiză, ținînd seamă de toate aceste lumini și umbre, apariția sa în literatura română reprezintă un moment de înnoire efectivă, în adîncime, de efervescență creatoare, de nuanțare, subtilizare și deschidere fecundă de drumuri, pe care istoria literară nu poate să nu-l rețină.

SUMAR

Redactor responsabil: Maria Simionescu
Tehnoredactor: Mina Cantemir

Dat la cules 18. 10. 1965. Bun de tipar 02. 04. 1966. Apărut: 1966. Tiraj 10 165 ex. Broşate 9080 ex. Legate 1/1 1085 ex. Hîrtie tipar înalt B de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 25,74. Coli tipar 31. A. nr. 12447/1965. C. Z. pentru bibliotecile mari 8R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8R—95.

Întreprinderea Poligrafică Cluj str. Brassai nr. 5—7, Cluj — Republica Socialistă România.
Comanda nr. 8837/1965.

$$\left|\frac{z-12}{zi+8}\right|$$

$$\left|\frac{a+bi-12}{(a+bi)i+8}\right| = \frac{5}{3}$$

$ai-b+8$

$$\frac{\sqrt{(a-12)^2+b^2}}{\sqrt{(8-b)^2+a^2}} = \frac{5}{3}$$

$$\frac{a^2+144-24a+b^2}{64+b^2-16b+a^2} = \frac{25}{9}$$

$\sqrt{a^2+b^2} = \sqrt{(1-a)^2+b^2} = \sqrt{}$

$a^2+b^2 = 1+a^2-2a+b^2 =$

$1-2a=0$

$a=\frac{1}{2}$

$$\left|\frac{a+bi-4}{a+bi-8}\right| = 1$$

$$\frac{\sqrt{(a-4)^2+b^2}}{\sqrt{(a-8)^2+b^2}} = 1$$

$1-a+bi$

$(a-bi)^2 =$ a^4+b^4

a^2+b^2-2abi

$$\frac{a^2+16-8a+b^2}{a^2+64-16a+b^2} = 1$$

$a^2+16-8a+b^2 = a^2+64-16a+b^2$